MÉTODO

DE

Guitarra

(FLAMENCO)

POR MÚSICA Y CIFRA

Compuesto por

RAFAEL MARIN

DEPOSITADO

ES PROPIEDAD

ÚNICO PUBLICADO DE AIRES ANDALUCES

PRECIO 25 P^TAS

Sociedad de Autores Españoles
Sección de Música
Preciados 24 Madrid

D. Dionisio Álvarez



Al Señor

Don Marcelino García

dedica esta obra, en prueba de amistad y cariño,

Rafael Marín

Método núm. 06

METODO PARA GUITARRA

AIRES ANDALUCES (Flamenco)

ÚNICO EN SU GÉNERO

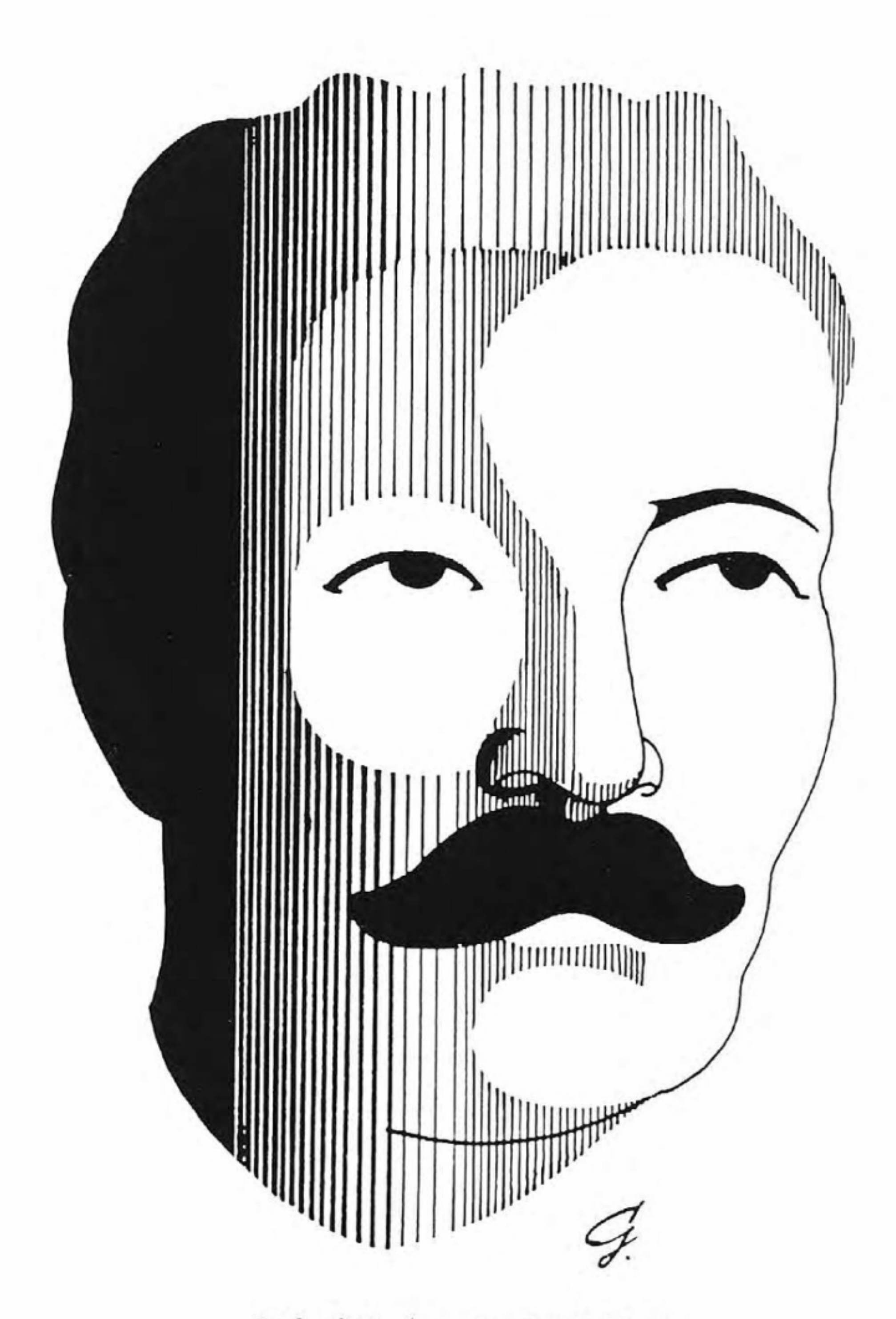
POR

Rafael Marin

PRIMERA EDICIÓN

1902
Administración:
DON DIONISIO ALVAREZ
Moratín, 7 y 9.
MADRID

RAFAEL MARIN.— Born en el Pedroso de la Sierra (Sevilla), 7th July, 1862. His teachers were Pepe Robles and Paco de Lucena. He himself became a teacher at the «Sociedad Cultural Guitarrística», in Madrid, and published his Flamenco Guitar Method in 1902.



Rafael Marín c. 1902 (1862–?)

Método de Guitarra Flamenco

POR MÚSICA Y CIFRA

DEPOSITADO

INDICE

Explications en Français.

COMPUESTO por

Rafael Marin

Único publicado de aires andaluces

Admor de esta obra, D. DIONISIO ALVAREZ Morotín, 7. Madrid.

PRECIO ... 25 Ptas.



INDICE



ERRATAS ADVERTIDAS

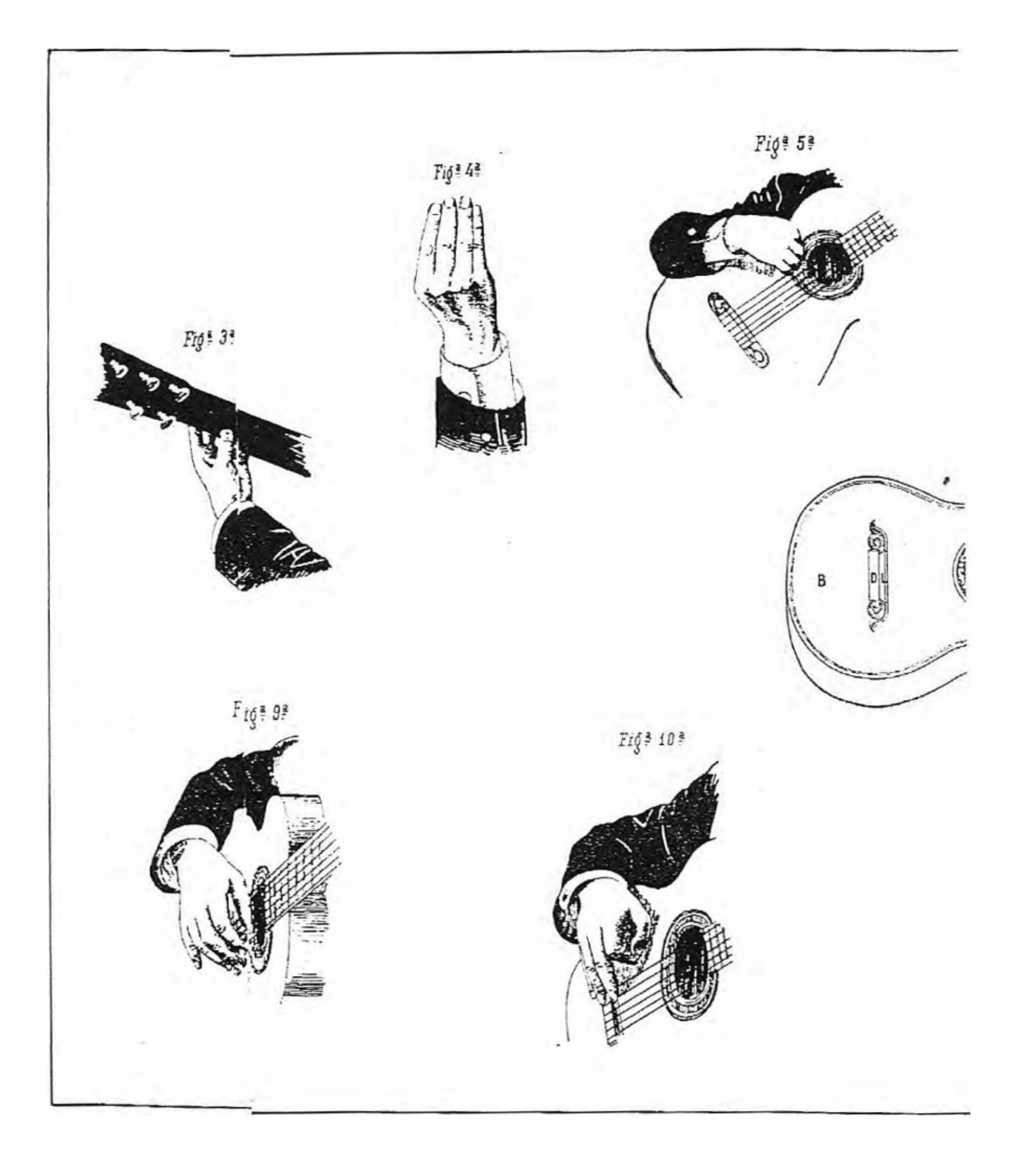
DICE	DEBE DECIR	Párrafo.	Página.
Dos por por cuatro	Dos por cuatro	47	14
De convinación triple	De combinación triple	60	15
De convinación doble	De combinación doble	60	15
	El *fa* considérese fuera de paréntesis.	70	16
Ejemplo 76 ligado	Ejemplo 77 desligado	116	23
Dedo	dedos	118	23

ERRATAS ADVERTIDAS EN MÚSICA

Página.	Lección.	Ejercicio.	Compás.	ERROR
30	„	„	„	Lo que dice el párrafo 133 se refiere á la lección 9 en vez de la 8.
32	12	„	5	Los dos *2* son *4*.
38	21	„	4	El tercer *Ré* es un *Dó*.
„	22	„	4	Falta un silencio de negra.
39	24	„	3	Id. id id.
„	„	„	3	Sobran los puntillos.
40	25	„	10	Falta un puntillo.
„	„	1.°	3	El *3* de la sexta es un *4*.
41	„	2.°	2	El primer *1* de la primera cuerda es un *3*.
„	„	„	„	El tercer *Sol* es sostenido.
„	„	„	5	El segundo *Fá* sobreagudo es sostenido y el *Dó* agudo es un *Ré* becuadro.
„	„	„	6	El segundo *Fá* sobreagudo es sostenido.
„	„	„	6	El segundo *Sol* agudo es becuadro y el tercero sostenido.
„	„	„	7	El primer *Lá* sobreagudo es sostenido.
„	„	„	„	El tercer *Ré* sobreagudo es sostenido.
„	„	„	9	El segundo *2* de la segunda cuerda es *3*.
„	„	„	7	El primer *4* es *5*.
42	„	„	13	Donde dice *C-2* es *MC-2*.
43	„	3	14	Los segundos *Rés* agudo y sobreagudo son becuadros.
„	„	„	16	El primer *4* del 5.° es *5*.
45	„	5	9	El *5* de la tercera es *2*.
47	„	8	3	Falta un *4* en la primera cuerda.
48	„	„	5	El *0* del sexto es un *2*.
„	„	„	11	Todos los *Dos* son becuadros.
„	„	„	12	Id. id. id
49	„	9	6	El *2* de la segunda es *3*.
51	„	10	27	El *3* del 5.° es *7*.
52	„	„	32	Los *Dos* son becuadros.
„	„	„	28	El *3* del 5.° es *7*.
„	„	„	32	El *Mi* agudo es *Ré*.
„	„	„	37	Los *3* del 5.° son *7*.
„	„	„	38	Id. id. id
„	„	„	„	El *0* del 4.° es *2*.
54	„	11	28	Los dos *3* del 5.° son *7*.
56	„	12	18	El *2* de la segunda es *3*.
57	„	„	46	Todos los *3* de la primera son *0*.
„	„	„	47	Id. id. id. id.
„	„	„	55	El *Fá* sobreagudo es sostenido.
58	„	13	7	Falta un silencio de negra y un puntillo.
62	„	14	„	Sigue la *ceja* hasta lo último y el *2* de la tercera es *0*.
65	„	„	Último	La última nota es un *Ré* grave.



Figura 1.ª


Figª 3ª
Figª 4ª
Figª 5ª
B
D
Figª 9ª
Figª 10ª

Figª 6ª



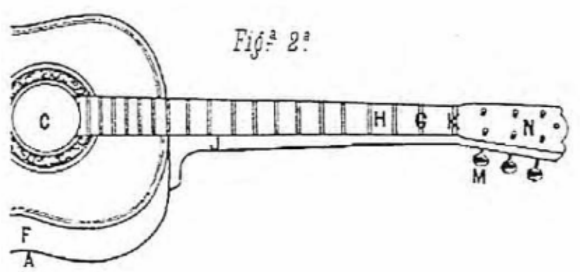
Figª 7ª



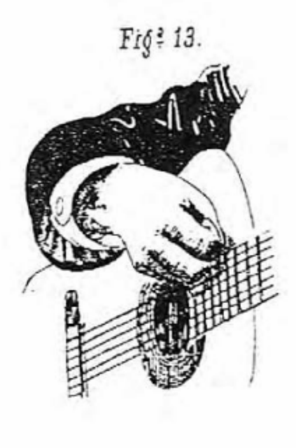
Figª 8ª



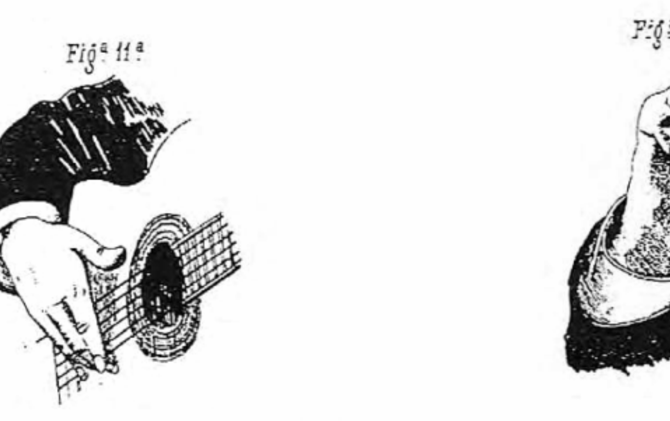
Figª 2ª



Figª 13.

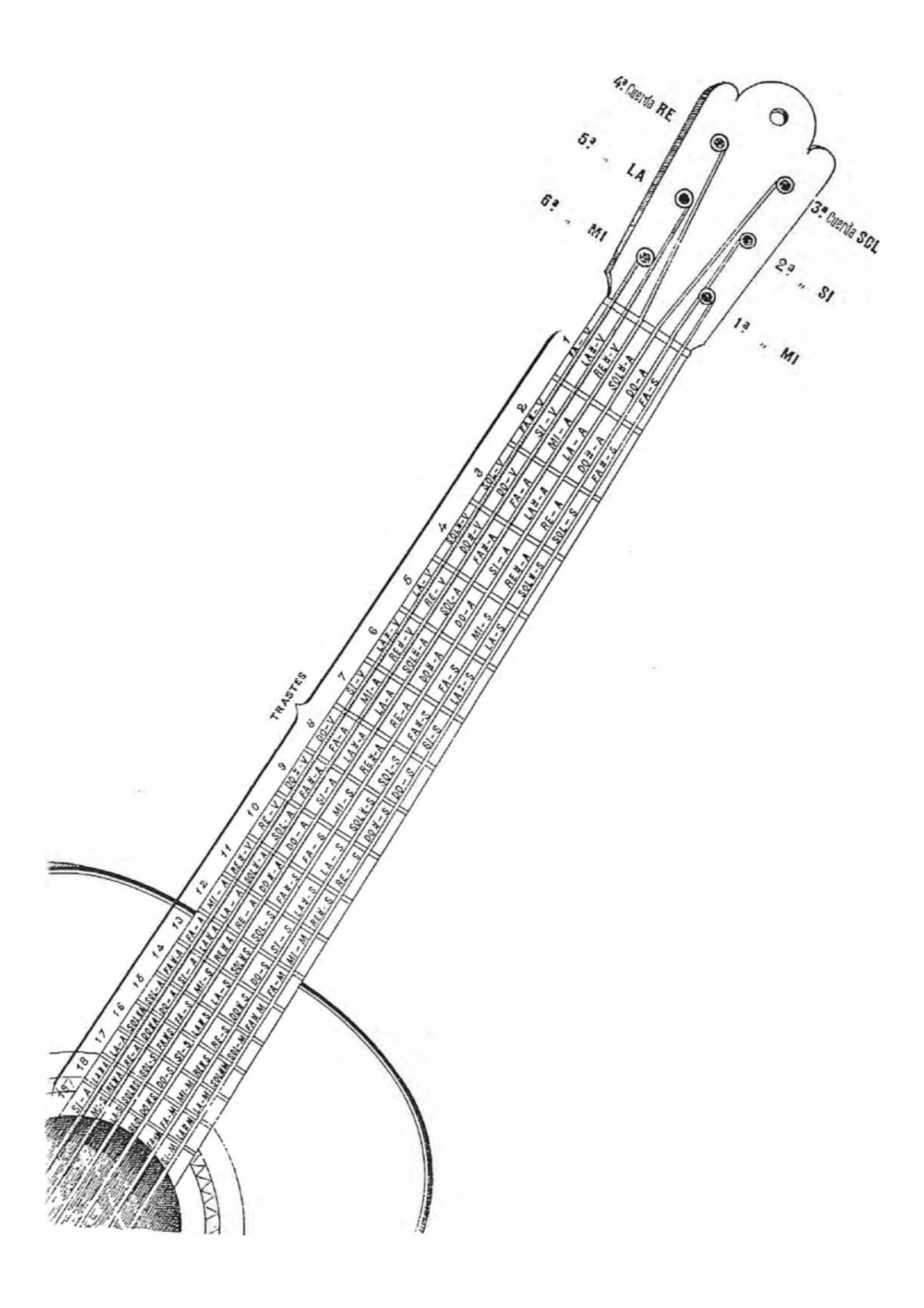


Figª 11ª



Figª 12ª





4ª Cuerda RE
5ª " LA
6ª " MI
3ª Cuerda SOL
2ª " SI
1ª " MI
TRASTES
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18

EQUÍSONOS

He formado un diapasón con todos los equísonos, por creer que será más comprensible para el principiante *ver y leer* al mismo tiempo donde tiene que ejecutar.

Equísono: Se da este nombre á dos sonidos iguales producidos en diferentes cuerdas.

Ejemplo: Si deseamos encontrar el equísono de la *primera* cuerda al aire, pisaremos la *segunda* en el 5.º traste y nos dará el mismo sonido; mas si lo queremos en la *tercera* cuerda, se pisará ésta en el 9.º traste; si lo queremos en la *cuarta* cuerda, pisaremos ésta en el 14.º traste, etc., etc.

Esto quiere decir que todo sonido tiene su equísono en la cuerda más inmediata cinco trastes más hacia la *boca* de la guitarra, excepto en la *segunda* cuerda, que tiene su equísono al pasar á la tercera en el 4.º traste.

La ventaja del equísono es muy grande, y sobre todo en la guitarra, pues un mismo sonido, producido en diferente cuerda, puede ser más dulce y armonioso, y además, que estando ejecutando en octavas altas, nuestra mano no alcanzaría á pisar en los primeros trastes.

Ejemplo: Supongamos que estamos ejecutando en el 9.º traste y tenemos que pulsar el *Lá* agudo, ó sea *tercera* en el 2.º traste, esto sería imposible; pues para poder dar este mismo sonido, nos valdremos de la *cuarta* cuerda pulsada en el 7.º traste, ó de la *quinta* en el 12.º traste, equísonos ambos del *Lá* antes dicho, los cuales están al alcance de los dedos sin necesidad de *violentar la mano.*

Como los sonidos los he dividido en *graves, agudos, sobre agudos* y *agudísimos,* y siendo escaso el espacio para todas sus letras, por eso me valgo de las abreviaturas **V. A. S. M.**



Tabla Consultiva de ejemplos





Ej.57.
Ej.58.
3
3
Ej.59.
Ej.60.
Efecto.
Ej.61.
Ej.62. La 6ª pisada en los trastes
12
9
7
Sonidos.
ar.
ar.
ar.
Sonidos en armonico.
Ej.63.
El indice de la derecha apli-
12
13
14
6ª Cuerda
Ej.64.
Tambora.
Ej.65.
C-5
Ej.66.
Ej.67.
Ej.68.
Ej.69.
Ej.70.
Ej.71.
Ej.72.
Ej.73.
Picado.
Ej.74.
Picado ligado.
Ej.75.
Staccato.
Ej.76.
Al segno 𝄋
Ej.77.
Ej.77 bis.
Ligado.

PROLOGO

Bien podría valerme, al confeccionar este prólogo, de personas versadas en nuestra lengua é ilustradas en el difícil arte de la música; ¡pero de qué serviría fuese éste bueno si el método no reunía los efectos deseados! Sería cual brillante montado en hojalata. Así, pues, dejando á la benevolencia del público el uno y el otro, empiezo por hacerlo yo mismo.

Hará cerca de un año que, hablando con mi querido amigo D. Marcelino García, suscitóse la discusión acerca de la guitarra y sus dificultades, interrogándome este señor (que es amantísimo de la misma en todos sus géneros): —¿Por qué no hace usted y publica un método para enseñar á tocar la guitarra por flamenco, supuesto que reúne condiciones para ello?— Al principio la idea me pareció magnífica; pero una vez que reflexioné, comprendí que era superior á mis facultades; más, ¿qué hacer? Inconscientemente dije á mi amigo: —Si vuelvo de mi excursión á París, le prometo que lo haré—; ¡había empeñado mi palabra y tenía que cumplirla! ¡Cuántas veces me arrepentía de haber hecho semejante oferta! Pues cuanto más lo pensaba, más difícil me parecía. Así, cual criminal que se esconde para cometer sus fechorías y procura que nadie se entere, así, á mi regreso de la capital de Francia, emprendí la obra presente, dejándola terminada en borrador á los treinta y dos días de su comienzo; de suerte que, mala ó buena, la afición se la deberá á mi citado amigo Sr. García.

No escribiré historia referente á la música y guitarra: primero, porque de ambas cosas se ha dicho mucho y bueno; y segundo, porque la índole de este método no lo permite.

Sólo diré, á mi leal entender, que la guitarra es genuinamente española, y que si bien en ella se pueden ejecutar preciosidades en el género serio, no para eso se hizo, no; la guitarra se hizo para los aires regionales españoles, y, sobre todo, para los aires andaluces; pues ¿qué instrumento del mundo imita el rasgueo en las Soleares, Malagueñas y aun en la misma Jota aragonesa? Ninguno. Y ¿el verdadero aire de todos los cantes y bailes andaluces? Tampoco. Lo contrario de la guitarra tocada por lo serio, que hay infinidad de instrumentos en los que se puede hacer aquello mismo, no solamente igual, sino con ventajas, pues en la guitarra se tropieza con una porción de dificultades en la menor cosa que se ejecute, mientras que en otros instrumentos se hace con mayor facilidad.

No quiero llevar mis pretensiones á mucho; pero advierto á mis lectores que esta obra, desde el principio al fin, es original, y que nada hay escrito del particular hasta la presente, teniendo la completa

evidencia que muchos Señores Profesores acogerán con benevolencia la aparición de este método. Sé que para el músico pecará de poca relación en las explicaciones y también del mucho recalcar en ciertos casos; pero hay que tener presente que para los principiantes las repeticiones no están de más, y cuantos más ejemplos se pongan, mayor forma de comprensión para los mismos.

Desde que conozco regularmente el toque de guitarra aplicado á los aires andaluces, siempre tuve una ligera idea de escribir algo referente á los mismos; pero esa idea fué más arriesgada todavía, habiendo sido herido mi amor propio con la pregunta de mi amigo Sr. García. Conseguido mi objeto, serán dos grandes recompensas las que obtenga: no solamente haber cumplido mi palabra, sino haber formado una base para lo futuro con que engrandecer aquellos aires, en vez de que venga su decadencia y desuso, bien por negligencia, rutina ó ignorancia de los pocos individuos que conocen el flamenco en toda su extensión.

El Autor.

INTRODUCCION

Aunque mi idea al hacer este método no es otra que ceñirme estrictamente al género andaluz (llamado vulgarmente flamenco), comprendo también que el comprador de una obra de esta naturaleza la quiere lo más exacta posible para que su dinero sea bien empleado. El hacer un método para aprender á tocar la guitarra con verdadera maestría, si no imposible, por lo menos es muy difícil, y mucho más después de haber publicado los suyos los mejores guitarristas, como D. Fernando Sors, D. Dionisio Aguado, etc., etc.

Por lo tanto, en el presente, para que el gasto sea bien aprovechado, me veo precisado, si no material, moralmente á escribir en él lo que estaba muy lejos de mi ánimo, y es: lo más preciso en música para que la persona que le adquiera y no sepa aquélla pueda con unas pequeñas nociones, no interpretar una obra de gran complicación musical, pero sí lo que voy á tratar aquí.

PRIMERA PARTE

TEORICA

SECCIÓN PRIMERA

CAPÍTULO PRIMERO

1. Antes de empezar quiero hacer unas advertencias sobre las cuales llamo la atención del principiante.

2. Como en el género andaluz no hay ni hubo jamás escuela de manos, sino que cada uno las ha colocado como ha podido ó sabido, he de prevenir que, para el buen resultado de algunas cosas escritas en el presente, es preciso, no sólo tener buena escuela de manos, sino conocer bastante bien el mecanismo de la guitarra.

3. Yo dividiría en cuatro las partes más esenciales para tocar á la perfección la guitarra, y son: dominar bien las escalas, trémolos, arpegios y acordes; lo demás ello viene de por sí.

4. Las escalas en este género se suelen usar bastante, pero muy diferente á como las usa el que sólo se ha dedicado al género serio; éste las haría con sus dedos correspondientes (índice y medio), y el flamenco las hace con el pulgar; ahora bien: en esto tengo que advertir que los efectos que se le sacan á este dedo una vez bien amaestrado son incomprensibles. El que haya conocido y oído tocar, como yo, al mejor que hemos tenido en este género, al incomparable Francisco Díaz, más conocido por el «Niño de Lucena», observaría que sus mayores efectos los hacía con el pulgar, efectos que el mejor guitarrista de serio le sería imposible hacer; por lo tanto, en los ejercicios que pongo en la primera parte práctica de este método trataré lo suficiente de ese dedo, con el fin de que los que no hayan tocado el género andaluz, puedan amaestrarlo lo bastante.

5. El trémolo no es muy usado, y, por lo tanto, tremolar bien es muy difícil encontrar quien lo haga (siempre me referiré á los del género andaluz.)

Hay quien dice que el trémolo es mejor hacerlo con los dedos índice y medio, más yo aconsejaría que fuese con los dedos anular, medio é índice, y, sobre todo, cuando el trémolo es muy continuado y de muchas notas; ahora, siendo corto y de pocas notas, es bueno emplear los dos dedos solamente.

6. El arpegio es muy poco usado también. El que sabe más de uno es una excepción; esto no quiere decir que con poco hay bastante; todo lo contrario, el guitarrista debe saber todo esto y mucho más.

7. Los acordes se usan regular; más yo digo que hay que saber de todo; cuanto en mis lecciones de flamenco, me he de salir muchas veces de los moldes de donde siempre quieren dejarlo los que por rutina ó poco amor á la guitarra lo dejarían; es decir, que ciertas cosas serán tan complicadas, que no las hará el que no dominara bien lo que llevo dicho hasta aquí.

CAPÍTULO II

De la guitarra en general.

No cabe duda que las guitarras que hoy se construyen para el género que aquí trato, han llegado á tal grado de perfección, después de laboriosos tanteos y modificaciones, que considero muy difícil, si no imposible, superar.

En Madrid hay algunos guitarreros que construyen excelentes instrumentos; pero sobresale entre ellos el más joven de todos —Manuel Ramírez— por su elegancia en la construcción y brillantez en los sonidos; las guitarras de éste pueden considerarse perfectas, y como artista entusiasta de su arte y muy estudioso, es seguro llegará á ocupar uno de los primeros puestos, ó el primero, entre los constructores de guitarras de gran concierto; además, es digno de citarse por ser hoy en España el único constructor de violines.

8. Diré algo sobre la guitarra, no como mueble, pues individuos más autorizados que yo han dicho mucho y bueno de ella, sino como instrumento, y es (aunque parezca exajerado) que todos los demás instrumentos del mundo reunidos y tocados uno por uno en una habitación de buenas condiciones, y escuchados con religioso silencio, no me harían sentir ni gozar lo que la guitarra; ¡qué hermosa es, y cuántas veces sus vocecitas de niña mimada me han hecho llorar! ¡Son tan dulces sus sonidos! Y si el que la toca, además del dominio de ella, le ha dotado Dios de corazón bastante para expresar lo que esté

ejecutando, entonces se crece, sí, se agiganta; en una palabra: no hay instrumento con quien mejor se pueda identificar el alma del verdadero artista; y si, como dicen, los ojos son el espejo del alma, yo digo que la guitarra es el aparató por el cual el alma del ejecutante se comunica con los mortales.

9. ¿Para qué decir de la guitarra ni cómo se construye, ni de qué madera, ni otra infinidad de nimiedades, que de puro sabidas cansarían? Por lo tanto, sólo diré lo más esencial, á fin de que el principiante conozca lo mejor posible los nombres dados á las partes de que se compone.

10. Compónese la guitarra *(fig. 2)* de una caja armónica. En dicha caja, la parte de detrás se llama *fondo* (A) y la de delante *tapa* (B). Esta tapa tiene un agujero (C), al que se llama *boca*; además tiene lo que se titula *puente* (D), que es donde se sujetan las cuerdas.

11. La distancia que media desde el *fondo* á la *tapa*, tiene el nombre de *aros* (F); el de *trastes* (G), las barritas de metal, y donde están incrustadas éstas, *diapasón* (H). Éste va pegado al *mango* (J), llamándose *ceja* (K) al pedacito de hueso con ranuras por donde pasan las cuerdas, lo mismo que á otra parte igual que hay en el *puente* (L).

Llámase *clavija* (M) á los pedazos de madera con agujeros donde se mete la otra extremidad de la cuerda, y dando vuelta á aquélla se consigue poner las cuerdas en la tensión que uno desee. La parte en que se encuentran los *agujeros* (N) para entrar las clavijas, se llama *cabeza*.

Los trastes empiezan á contarse por la cabeza, y las cuerdas por la parte inferior, suponiendo la guitarra colocada en la posición de la figura 1.ª.

12. En lo que se refiere á la calidad de la guitarra, aconsejo que el principiante que necesite adquirir una, debe conducirse por la elección de un Profesor, y aunque por esto le resulte algo más cara, en la bondad del instrumento llevará ganado más de lo que él se crea.

CAPÍTULO III

Colocación de la guitarra.

13. Debe colocarse sobre la pierna izquierda de modo que la mortaja del aro resulte encima del muslo y sobre éste caerá lo más verticalmente posible *(fig. 1)*.

De la mano izquierda.

14. La mano izquierda, aunque parezca algo violento, precisa desde un principio no dejarla tomar vicios; una vez aprendida su posición, no abandonarla por nada.

15. El dedo pulgar no debe abarcar el mango á lo sumo más de unos dos dedos, y dicho dedo dejarlo que se coloque con la configuración que tenga *(fig. 3)* y que vaya lo suficientemente flojo para que no impida á la mano moverse con soltura.

16. La muñeca debe formar un poco de arco hacia afuera *(fig. 1)*, de modo que la mano quede siempre separada del mango y por igual.

17. Los dedos, en general, se debe procurar que al pisar lo hagan sólo con la fuerza necesaria para que los sonidos sean limpios, y nunca apretar mucho, pues esto dificultaría la ejecución.

18. Debe pisarse con las yemas de los dedos *(fig. 1)* lo más en medio posible, y de esta forma quedarán los dedos en la posición que han de tener: lo contrario que pasaría si al pisar no se hiciese como digo.

De la mano derecha.

19. Colóquese el brazo derecho encima de la guitarra, entre la comba que forma el aro y la parte de detrás de modo que no salga de dicho aro á lo sumo unos ocho dedos: esto es, contando desde el pulpejo *(fig. 1)*.

20. La mano, al pulsar las cuerdas, se debe procurar no violentarla, sino dejarla en un término medio, que no esté muy contraída, pero tampoco esté floja *(fig. 1)*.

21. Los dedos deben ir siempre lo más juntos posible, por muy difícil que sea lo que se esté ejecutando, pues de lo contrario llegarían á viciarse y habría que estar á cada momento corrigiéndolos *(fig. 1)*.

CAPITULO IV

De la ejecución.

22. La mano izquierda, al caer sobre el diapasón, se debe procurar que lleve hecha la postura, esto es, que caigan todos los dedos que han de pisar al mismo tiempo, y así no pasará lo que á muchos, que, aun ejecutando asombrosamente, los sonidos no son limpios ni precisos á causa de que la mano derecha está dando notas que la izquierda no tuvo tiempo de pisar.

23. Mientras lo que se está ejecutando no salga de los cuatro primeros trastes, se debe procurar emplear el dedo índice para el primero, el medio para el segundo, el anular para el tercero y el meñique para el cuarto; esto, siempre que se pueda, pues dentro de este mismo espacio hay posiciones que requieren el cambio de dedos.

24. La derecha, cuando está ejecutando, se debe procurar que no haga movimientos (esto no se refiere al rasgueado) y menos en forma de saltitos: sólo los dedos deben moverse.

25. Se debe procurar herir la cuerda con la yema del dedo, y ella, sólo al resbalar, pasará por la uña haciéndole producir el sonido fuerte y limpio, lo que no sucedería si se hiciese con la uña sola.

26. Aconsejo tocar con las uñas cortadas al nivel de las yemas y en forma cuadrada *(fig. 4)*, con los centros matados; así no hay miedo que al dar acordes fuertes suenen mal ó se rompan, y al mismo tiempo facilita la ejecución.

Las uñas largas la entorpecen mucho, supuesto que es mayor el recorrido de la cuerda hasta producir el sonido.

27. Desde un principio los dedos se deben acostumbrar á pulsar fuerte, tanto como requiera, para que los sonidos sean intensos, pero que no por mucho apretar sean estos sonidos obscuros.

28. El pulgar de la mano derecha no debe esconderse detrás de ésta *(fig. 1)*, excepción de cuando se hacen escalas, pues entonces es muy conveniente vaya unido al índice, al que dará fuerza y seguridad. La forma de herir la cuerda, tanto de este dedo como de los demás, será apoyando fuerte sobre ella y hacia la tapa de la guitarra, pero de ninguna manera hacia afuera con el pulgar y hacia arriba con los otros.

SECCIÓN SEGUNDA

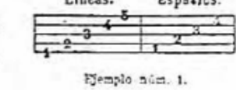
CAPITULO PRIMERO

De la música.

29. Música es el arte de bien combinar los sonidos y el tiempo.

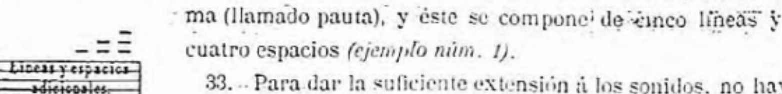
30. Los caracteres que pertenecen al sonido, son: las claves, signos, bemoles, sostenidos, becuadros y todo lo que afecte á su intensidad.

31. Los que pertenecen al tiempo, son: los aires, compases, puntillos, punto de reposo y todo lo que acelere ó retarde su movimiento.



Ejemplo núm. 1.

32. Los caracteres que se emplean en la música se ponen sobre el pentágrama (llamado pauta), y éste se compone de cinco líneas y cuatro espacios *(ejemplo núm. 1)*.



Ejemplo núm. 2

33. Para dar la suficiente extensión á los sonidos, no hay bastante con el pentágrama, como le hemos dado á conocer, y para ello se amplía con líneas y espacios adicionales *(ejemplo núm. 2)*.

CAPITULO II

Del solfeo.

34. Por solfeo se entiende el medir y entonar los *signos*, dando á cada uno su propio nombre.

35. Llámase *signo* á los caracteres que denotan lo grave ó lo agudo de los sonidos, según su colocación en el pentágrama.

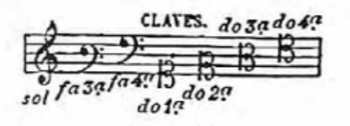


Ejemplo núm. 3.

36. Los signos son siete y se denominan: *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si* *(ejemplo núm. 3)*.

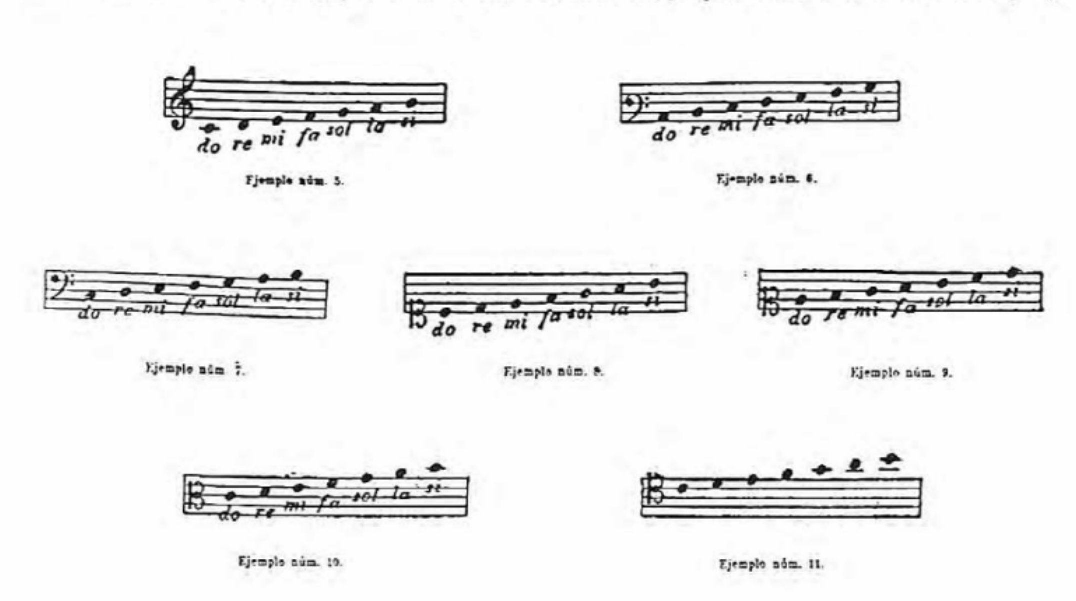
37. Cuando estos signos se salen de los límites del pentágrama, se colocan en las líneas y espacios adicionales *(ejemplo núm. 2)*.

38. La colocación de los signos en el pentágrama se determina por medio de las *claves;* éstas son siete, llamadas: una, clave de *sol* en segunda línea; dos, clave de *fa* en tercera y cuarta, y cuatro, clave de *do* en primera; segunda, tercera y cuarta linea *(ejemplo núm 4)*.



Ejemplo núm. 4.

39. La colocación de los siete signos en las diferentes claves, es como sigue: el signo *do* en la clave de *sol*, en segunda línea, se coloca en la primera línea adicional inferior; en la clave de *fa* en tercera, en el primer espacio, y en la de cuarta en el segundo; en la clave de *do* en primera, en primera línea; la de *do* en segunda, en segunda; la de *do* en tercera, en tercera, y la de *do* en cuarta, en cuarta *(ejemplos números 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11)*.



Ejemplo núm. 5. Ejemplo núm. 6. Ejemplo núm. 7. Ejemplo núm. 8. Ejemplo núm. 9. Ejemplo núm. 10. Ejemplo núm. 11.

CAPÍTULO III

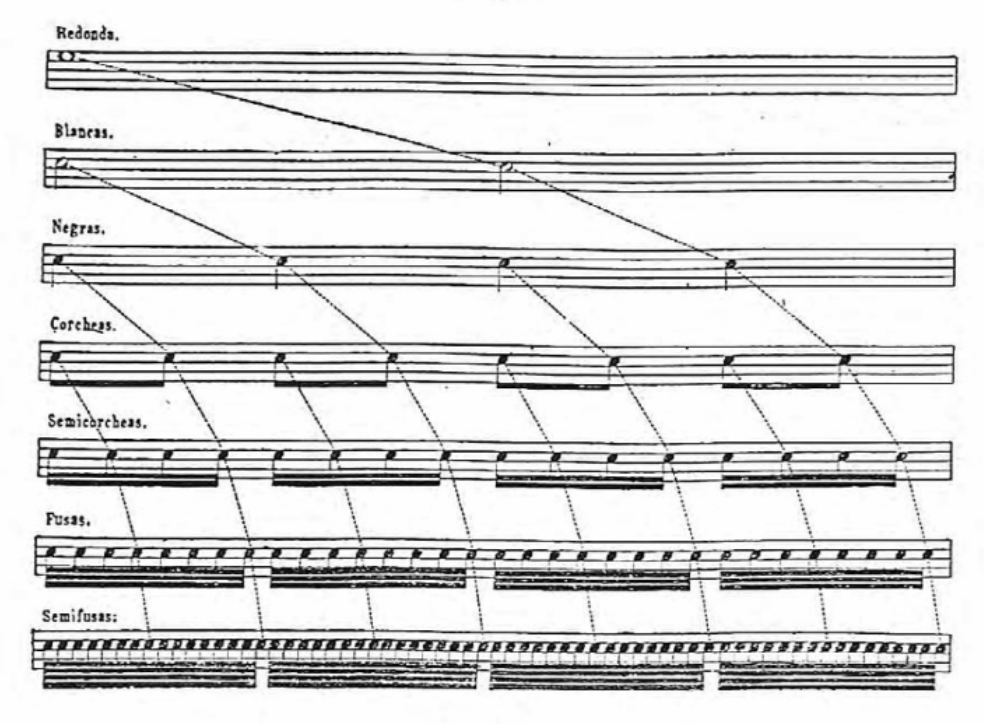
De las figuras.

40. Llámase figura á la diferente forma que se les da á los signos para medir su duración; estas figuras son siete y se denominan: *redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa* y *semifusa (ejemplo núm. 12)*.



Ejemplo núm. 12.

41. El valor de estas figuras entre sí, es: la *redonda* vale dos *blancas*, cuatro *negras*, ocho *corcheas*, diez y seis *semicorcheas*, treinta y dos *fusas* y sesenta y cuatro *semifusas (ejemplo núm 13)*.



Ejemplo núm. 13.



Ejemplo núm. 14.

42. Hay otras clases de figuras, pero tan poco en uso, que no son de este lugar.

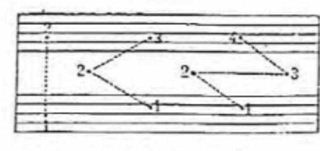
43. Llámase nota á la reunión de *signo* y *figura*, la cual expresa el sonido y su valor.

44. Silencio es una figura incantable, igual en número y valor á los cantables *(ejemplo núm. 14)*.

De los compases.

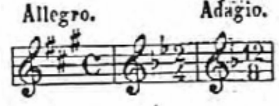
45. Compás es una porcion de tiempo que se divide en dos, en tres ó cuatro partes, etc., etc.; la forma de la medida es como sigue *(ejemplo núm. 15)*:

Como se ve, la medida se determina dando y alzando, para el de dos tiempos; dando y alzando dos veces, para el de tres, y dando y alzando tres veces, para el de cuatro.



Ejemplo núm. 15.

46. Al principio de cada obra musical siempre se coloca en el pentágrama primero la clave, luego los signos de alteración (ya trataremos de ellos) y por último el compás y el aire *(ejemplo núm. 16).*

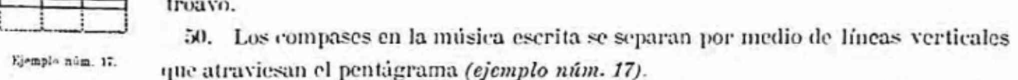


Ejemplo núm. 16.

47. Los compases más en uso, son: los de *compasillo, binario, dos por cuatro, tres por cuatro, tres por ocho, seis por ocho, nueve por ocho,* y *doce por ocho.*

48. Hay otras clases de compases, de los que se han hecho más ó menos uso: entre ellos se cuenta el compás llamado de *amalgama* y el de *zortzico.* El compás regulador, del cual se derivan los demás, es el *compasillo.*

49. La relación de las figuras con el compasillo, es como sigue: una *redonda* vale un compás; una *blanca,* medio; una *negra,* un cuarto; una *corchea,* un octavo; una *semicorchea,* un diez y seisavo; una *fusa,* un treinta y dosavo, y una *semifusa,* un sesenta y cuatroavo.



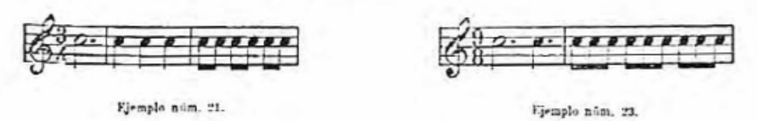
Ejemplo núm. 17.

50. Los compases en la música escrita se separan por medio de líneas verticales que atraviesan el pentágrama *(ejemplo núm. 17).*

51. Los compases se dividen: el binario y todos aquellos en que su número superior sea dos ó seis,


Ejemplo núm. 19. Ejemplo núm. 20. Ejemplo núm. 22.

en dos partes *(ejemplos números 19, 20 y 22)*; si es tres ó nueve,


Ejemplo núm. 21. Ejemplo núm. 23.

en tres partes *(ejemplos números 21 y 23)*, y el compasillo y los que su número superior sea cuatro ó doce,


Ejemplo núm. 18. Ejemplo núm. 24.

en cuatro partes *(ejemplos números 18 y 24).*

52. Llámase puntillo á un pequeño punto que, colocado á la derecha de una figura, aumenta á ésta en la mitad de su valor *(ejemplos números 21, 22, 23 y 24).*

53. Hay también el doble puntillo, el cual aumenta á la figura la mitad que el primero: así, una redonda con su puntillo, en el compás de compasillo, vale seis partes, y si le agregamos un segundo, valdrá siete partes.

54. Se pueden colocar puntillos y dobles puntillos á todas las figuras, excepto á las semifusas.

55. También se pueden colocar puntillos, tanto doble como sencillo, á todos los silencios; pero en los que más se practican son en las corcheas, fusas y semifusas.

56. Se llaman sonidos sincopados á los que se dan á contratiempo y su resultado no es otro que acentuar más la parte débil del compás que la fuerte

57. La primera parte es fuerte en todos los compases; en los de cuatro tiempos, lo es también la tercera; en los de tres tiempos, lo es alguna vez la segunda; las demás, son débiles.

CAPÍTULO IV

De los valores irregulares.

58. Hay un grupo de tres figuras al cual se llama *tresillo,* y para distinguirle se le pone un tres encima; mas cuando son muchos seguidos, no se les pone más que á los primeros *(ejemplo núm. 25).*

59. Por lo que vemos en el ejemplo 25, un tresillo de corcheas en compás de $\frac{3}{4}$, no vale más que una parte, ó lo que es lo mismo, dos corcheas.



Ejemplo núm. 25

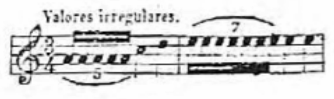
60. Hay otro grupo de figuras que se le dá el nombre de *seisillo* y se le distingue de los demás porque se le pone un seis encima: esto es, si proviene de combinación triple; mas si no, se divide en dos grupos de á tres figuras cada uno *(ejemplo núm. 26).*



Ejemplo núm. 26.

61. Como se podrá observar por el ejemplo 26, un seisillo de semicorcheas en el compás de $\frac{3}{4}$ no vale más que una parte de compás: esto es, lo mismo que cuatro semicorcheas.

62. Hay dos clases de valores irregulares, uno por aumento y otro por disminución, y se conocen colocando encima una cifra que representa el número de notas de que consta, ejecutándose con más ó menos rapidez, según el número de notas que contienen *(ejemplo núm. 27).*



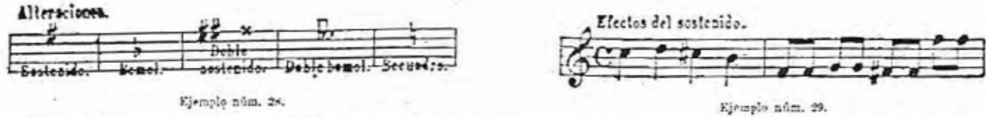
Ejemplo núm. 27.

CAPÍTULO V

De los signos de alteración.

63. Llámanse las alteraciones de los signos *sostenido, doble sostenido, bemol, doble bemol* y *becuadro* *(ejemplo núm. 28).*

64. El efecto del *sostenido* es aumentar medio tono á la nota que acompaña *(ejemplo núm. 29).*



Ejemplo núm. 28. Ejemplo núm. 29.

Efectivamente, vemos que el segundo *do* del primer compás, en vez de darlo en la segunda en el primer traste, hay que darlo en el segundo, y el tercer *fa* del segundo compás, lo mismo que el cuarto;

quinto y sexto deben darse medio tono más alto á como se darían el primero y el segundo; luego esto quiere decir que no sólo altera á la nota que va afectada del sostenido, sino que también á todas las de su mismo nombre que se encuentren dentro del mismo compás.

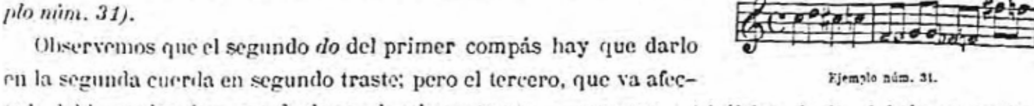


Ejemplo núm. 30.

65. El efecto del *bemol* es bajar la nota medio tono *(ejemplo número 30).*

En este ejemplo vemos todo lo contrario que en el número 29, y es que la segunda nota *do* del primer compás, en vez de darla en el primer traste, si estuviese natural, hay que darla *segunda* al aire, y el tercero y cuarto *fa* del segundo compás, medio tono más bajo á como se darían el primero y el segundo.

El *bemol*, al igual del sostenido, afecta á todas las de su mismo nombre que le sigan dentro del mismo compás.

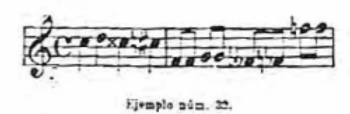


Ejemplo núm. 31.

66. El efecto del *becuadro* es destruir sostenidos y bemoles *(ejemplo núm. 31).*

Observemos que el segundo *do* del primer compás hay que darlo en la segunda cuerda en segundo traste; pero el tercero, que va afectado del becuadro, hay que darlo en el primer traste, puesto que este último lo ha dejado en su tono natural; lo mismo pasa con los *fa bemoles* y *sostenidos* del segundo compás.

67. El efecto del *doble sostenido* es subir un tono á la nota que acompañe, y el *doble bemol* bajarla un tono.

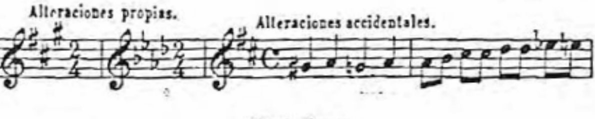

Ejemplo núm. 32.

68. Si una nota cualquiera fuese afectada de un *doble sostenido* ó de un *doble bemol* y quisiéramos dejarla con sólo uno, tendríamos que colocar un *becuadro* y un *sostenido* ó un *becuadro* y un *bemol (ejemplo núm. 32).*

Fíjese bien el principiante. El primer *do* del primer compás se da en la *segunda* cuerda en el primer traste; el segundo *do*, puesto que va afectado de un *doble sostenido*, se dará en el tercer traste; el tercer *do*, al cual le hemos quitado un sostenido, se dará en la *segunda* en el segundo traste.

Los dos primeros *fas* se pulsarán en la *cuarta* cuerda en el tercer traste; mas el tercero, que va afectado del *doble bemol*, se da en el primer traste; el cuarto *fa*, á quien se ha quitado un *bemol*, se da en el segundo traste, y el quinto y sexto *fa*, á quienes con el otro *becuadro* los hemos dejado naturales, se darán donde los dos primeros.

69. Las alteraciones tienen los nombres de propias y accidentales. Son propias las que se colocan al lado de la clave, al principio de la obra, por ser naturales del tono. Entiéndese por accidentales las que en el transcurso de una obra ó lección se encuentran al lado izquierdo de cualquier nota musical *(ejemplo núm. 33).*



Ejemplo núm. 33.

Colocación de sostenidos y bemoles.

Ejemplo núm. 34.

70. La colocación que guardan los *sostenidos* llamados propios del tono, es por cuartas bajando, ó por quintas subiendo, empezando en el signo *(fa ejemplo núm. 34).*

71. Como se ve en el ejemplo 34, la colocación de los bemoles llamados propios del tono, es por quintas bajando ó por cuartas subiendo, empezando en el signo *si*.

72. La colocación de los dobles sostenidos y de los dobles bemoles es la misma de los sencillos.

CAPÍTULO VI

De las escalas.

73. Se entiende por escala musical á la sucesión de sonidos dispuestos en distancias ó grados llamados tonos y semitonos: hay tres clases: las dos *diatónicas* del modo mayor y menor, y la *cromática*.

74. Las diatónicas están formadas por distancias de tonos y semitonos y la cromática por distancia de semitonos.

75. La palabra *modo* mayor y menor, expresa la colocación de los semitonos en la escala (véase el *ejemplo núm. 35*).



Ejemplo núm. 35.

76. La escala del modo mayor está formada con los siete signos musicales y la repetición del primero *(ejemplo núm. 35)*.

Esta escala consta de cinco tonos y dos semitonos, y estos dos se hallan del *mi* al *fa* y del *si* al *do*: esto es, del tercero al cuarto lugar y del séptimo al octavo.

77. La escala del *modo* menor se forma con los mismos tonos y semitonos de la del *modo* mayor *(ejemplo núm. 36)*.

Los semitonos de la escala *modo* menor, como se ve, se hallan del segundo al tercer grado y del quinto al sexto.

Ejemplo núm. 36.

78. Los signos de la escala del *modo* menor sufren las alteraciones siguientes: al ascender la escala, se sube accidentalmente el séptimo grado para que la distancia de éste al octavo sea de medio tono. También suele subirse el sexto grado, para que su distancia del séptimo no sea mayor de un tono; pero al bajar se quitan ambas alteraciones, puesto que el séptimo grado pierde el carácter de nota *sensible*, por cuya razón no hay inconveniente en que se encuentre á un tono de distancia del octavo.



Ejemplo núm. 37

En los aires ligeros, es conveniente no subir más que el séptimo grado; mas, en los lentos, conviene subir los dos, sexto y séptimo.

CAPÍTULO VII

Del tono y la tónica.

79. Se conoce con el nombre de nota *sensible* á la séptima de una escala por su tendencia á subir á la octava, de la que no dista nada más que un semitono.

80. Se repite en la escala el primer signo para que sirva de complemento á esta, pues de lo contrario el sentimiento musical no quedaría satisfecho, como queda al oir el octavo, por la gran analogía que tiene con el primero.

81. Semítonos y medios tonos, es lo mismo.

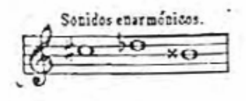
82. La palabra *tono* tiene varias acepciones: la más adecuada es la que se refiere á la medida del gra



Ejemplo núm. 38.

do diatónico, ó sea la distancia que separa al *do* del *re*, al *sol* del *la*, etc., etc. Otras veces sustituye á la palabra escala; así, se dice que tal composición está en tono de *mi* para expresar que dicho signo ha servido de *tónica* para la constitución de la escala, etc., etc.

83. Llámase *tónica* al signo en que empieza una escala (véase el *ejemplo 37*). En este ejemplo vemos que para formar la escala se empezará por el signo *la*; luego este es la *tónica* de esta escala, la que toma el nombre del signo.



Ejemplo núm. 39.

84. Para formar una escala, cualquiera de los siete signos son buenos, lo mismo naturales que alterados; pero teniendo en cuenta que á su formación, los tonos y semitonos tienen que guardar la misma colocación que tienen en las escalas del *modo* mayor y del *modo* menor *(ejemplos núms. 35 y 36)* —según sea mayor ó menor la escala que se desee formar valiéndose para esto de las alteraciones.



Ejemplo núm. 40.

85. Son naturales las escalas de *do* mayor y *la* menor porque se forman con los siete signos de la escala, sin alteración propia en ninguno de ellos *(ejemplos números 35 y 36.)*

Las escalas toman el nombre de *modo* mayor y menor de sus terceras y sextas mayores ó menores *(ejemplo núm. 38)*.

86. No se hace uso generalmente de las escalas que tengan más de seis alteraciones propias, pues se encuentran otras cuyos sonidos son *enarmónicamente* iguales y tienen menos alteraciones en la clave.



Ejemplo núm. 41.

87. Se denominan sonidos enarmónicos á los que cambian de nombre sin variar de sonido *(ejemplo número 39)*.

88. La tónica del *modo* mayor, cuando la clave se halla armada de sostenidos, se encuentra medio tono más alto del último sostenido *(ejemplos números 40 y 41)*.

Así la que está armada con tres sostenidos, que el último es *sol*, la tónica es *la;* la armada con cinco sostenidos, puesto que el último es *la*, la tónica será *si*.

89. Cuando la clave se halla armada de uno ó más bemoles, la tónica del modo mayor se encuentra una cuarta más abajo del último. En el ejemplo núm. 41 vemos la primera armada con dos bemoles y el último es *mi*, luego la tónica del *modo* mayor será *si;* en la segunda está armada de cuatro bemoles y el último es *si*, luego la tónica del *modo* mayor será *la*. Para mayor sencillez, siempre que la clave se encuentre armada de más de un bemol, el penúltimo tendrá el nombre de la tónica.



Ejemplo núm. 42.

90. La tónica del modo menor se encuentra una tercera menor más baja que la del modo mayor *(ejemplos números 12 y 13)*.



Ejemplo núm. 13.

Así, como vemos en el ejemplo núm. 42, la tónica del modo mayor (véase el *ejemplo núm. 40*), será *re;* luego la tónica del modo menor, que se encuentra una tercera menor más baja, será *si* menor. En el ejemplo 43 la tónica del modo mayor, según el ejemplo 41, será *mi* bemol mayor y su relativo menor será *do* menor.

CAPÍTULO VIII

Del transporte y de los intérvalos.

91. La palabra *transporte* expresa el cantar ó tocar una obra en otro tono más ó menos alto del primitivo, y para ello se requiere conservar las distancias que haya de nota á nota al cambio de tonalidad.

92. Llámase *intervalo* á la distancia que existe de un sonido á otro de la escala, y los nombres que toman son de 2.ª, 3.ª, 4.ª ó 5.ª, etc., etc., según sea el número de notas que hay en ellos, siguiendo el orden de las escalas diatónicas *(ejemplo núm. 14)*.



Ejemplo núm. 14.

Así, para mayor claridad, son 2.ª, 3.ª y 4.ª mayores las que no tienen ningún semitono de la escala, y menores las que tienen uno; son mayores la 5.ª, 6.ª y 7.ª, que no tienen más que un semitono de la escala, y menores las que tienen dos. Así, la distancia de que consta el intervalo de una *segunda* menor es de medio tono (véase el *ejemplo núm. 14* del *mi* al *fa*); el de una *segunda* mayor es de un tono (el mismo ejemplo del *do* al *re);* el de una *tercera* menor de un tono y un semitono (ídem del *mi* al *sol*), y así sucesivamente.



CAPÍTULO IX

De los aires.

93. El aire musical es lo que denota el grado de presteza ó lentitud que debe llevar el compás y que se indica con palabras italianas que se colocan al principio de la obra ó en el transcurso de ella (véase el *ejemplo núm. 16*).

94. Los aires más principales son cuatro *Largo*, *Adagio*, *Andante* y *Allegro*, y tienen varias modificaciones, entre ellas las de *Larguetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Allegro assai*, *Presto*, *Vivace*, etc.

95. El denominado *Largo* quiere decir muy despacio: el *Larguetto*, un poco más vivo: el *Adagio*, casi como el *Larguetto*; el *Andante*, sin demasiada viveza: el *Andantino*, entre el *Adagio* y el *Andante*; el *Allegro*, algo vivo: *Allegretto*, entre *Andante* y *Allegro*: *Presto*, más vivo que *Allegro*: *Vivace*, más lijero que *Presto*: *Vivacísimo* y *Prestísimo*, lo más lijero posible.

CAPITULO X

De los signos de expresión.

96. Los signos de expresión en la música son varios: uno de ellos el regulador (*Tabla de signos, ejemplo núm. 59*) existiendo las abreviaturas siguientes, que, como el regulador, sirven para modificar las fuerzas. Estas son: *PP.* (pianísimo). *P.* (piano). *ff.* (fuertísimo). *f.* (fuerte). *cres.* (aumentando paulatinamente) y *dism.* (disminuyendo poco á poco) etc., etc.

97. La palabra *primera vez* y *segunda vez* que se suelen encontrar entre los signos de repetición, quiere decir que una vez terminado el trozo musical, al repetir se suprime donde dice *primera vez*, saltando donde dice *segunda vez*.

98. La palabra *da capo*, ó su abreviatura *DC.*, expresa que debe volverse al principio y terminar donde diga *fin*.

99. La frase *al segno*, seguida de cierta señal (*Tabla de signos, ejemplo núm. 76*), indica la repetición desde la señal hasta donde diga *fin*.

100. Con ciertos signos propios de la guitarra y otras señales, construiré una especie de *tabla*, á la que el principiante podrá consultar cuando lo necesite con mayor brevedad que encontrándose diseminados por el método estos ejemplos.

CAPÍTULO XI

Del ligado y notas de adorno.

101. Hay tres clases de ligados: el que liga notas de un mismo nombre, aunque tengan diferente valor el que liga notas de diferente nombre, llamándose á estos dos ligados *propios*. La otra clase de ligados, á la que dan algunos el nombre de impropios, porque su efecto es pulsar una cuerda y ligar en otra. El primero de los ligados se ejecuta dando la primera nota y en ella se reconcentra el valor de las demás *(Tabla de signos, ejemplo núm. 15)*. El segundo y tercero se refieren á la manera de ejecutarlo *(Tabla de signos, ejemplos números 16 y 17)*.

102. *Apoyatura* es una nota de adorno que toma su valor de la nota que le sigue y aquél suele ser la mitad de ésta. *(Tabla de signos, ejemplo núm. 18)*.

103. Hay mordentes de una, dos, tres y cuatro notas, tomando éstos su escaso valor de la nota ó silencio que los antecede, y si éstos no tuvieran suficiente valor, entonces lo toman, como la apoyatura, de la nota que sigue *(Tabla de signos, ejemplo núm. 49)*. Los de tres ó cuatro notas se ejecutan con la mayor rapidez posible si son rectos, y si fuesen circulares deben ceñirse al aire en que esté la música *(Tabla de signos, ejemplos números 50, 51 y 52)*.

104. *Calderón* es un semicírculo con un puntito en medio, que se coloca encima de una nota ó silencio y sirve para interrumpir el discurso musical *(Tabla de signos, ejemplo núm. 53)*.

105. Durante la interrupción del *calderón* suelen hacer las partes que llevan el canto ó melodía pasajes de agilidad, compuestos de un número indeterminado de notas, dando á esto el nombre de *Fermata* *(Tabla de signos, ejemplo núm. 54)*.

Debajo de las *fermatas* suelen ponerse las palabras *adlicitum ó apiacer,* que quieren decir á voluntad del que ejecute.

106. *Trino* es la repetición de la nota ordinaria con otra auxiliar, que debe ser su superior, pudiendo ser el intervalo entre dichas notas de un semitono ó un tono. *(Tabla de signos, ejemplo núm. 55)*. Su ejecución es pulsando una sola vez la nota ordinaria.

107. *Arrastres,* en la guitarra, pueden darse con varias cuerdas aún tiempo *(Tabla de signos; ejemplos números 56 y 57)*; pero los más usuales son de una ó dos. La forma de ejecutarlo es como indica la línea recta que se tira de una nota ó notas á otra, requiriendo mucha seguridad y mucha limpieza para no amortiguar los sonidos antes de haber llegado los dedos á su sitio.

Los arrastres pueden ser lo mismo de un traste al otro inmediato, que al más distante.

108 Hay una señal *(Tabla de signos, ejemplo núm. 58)*, la cual indica que se debe pasar el dedo pulgar por encima de las cuerdas que abarque.

109. El signo llamado *regulador (Tabla de signos, ejemplo núm. 59)* es muy usado por el número de notas que puede abarcar, formándose con dos líneas, las cuales, según estén más ó menos separadas, denotan la mayor ó menor fuerza que es preciso aplicar.

110. Hay varios signos de repetición además de los antes dichos *(Tabla de signos, ejemplos núme-*

ros 60 y 61.) Desde la repetición de una ó más notas hasta la repetición de un trozo de música, los puntitos que se encuentran al lado de las barras que atraviesan el pentágrama, si están á la izquierda, denotan que se repite el trozo precedente: á la derecha, el siguiente, y á los dos lados, el anterior y posterior.

Hay notas de escaso valor dentro de un compás y para evitar su repetición, á una nota de gran valor, se le pone el signo, que consiste en unas pequeñas líneas que indican el número de repeticiones, según la afecte á la nota ***corchea*** ó ***semicorchea,*** etc.

111. *Armónico* es uno de los efectos más bonitos que se sacan á la guitarra, y aunque se ejecutan de tres formas, dos son las más usuales *(Tabla de signos, ejemplo núm. 62).* Consiste una de ellas en apoyar ligeramente un dedo de la mano izquierda encima de la cuerda que sea y del traste en que corresponda, se pulsa con la derecha dicha cuerda y en el acto de sonar se retira el dedo de la mano izquierda á fin de que no impida las vibraciones.

El otro es *(Tabla de signos, ejemplo núm. 63)* que así como las cuerdas pisadas hacen la escala cromática, pisada y pulsada como sigue la harán también en ***armónicos:*** mientras la izquierda pisa donde la corresponda, la derecha, puesto el índice sobre la cuerda donde haya de ser el ***armónico,*** apoyado muy ligeramente y el pulgar pulsando dicha cuerda, moviendo sólo su primera falange, producirán el otro modo de hacer el armónico. Para mejor comprensión diré, que teniendo la sexta cuerda al aire su ***armónico*** será en el doce traste, si esta cuerda se pisa en el primer traste, su armónico estará en el traste ***trece*** y si el en segundo, entonces será en el ***catorce,*** etc., etc.

112. *Tambora* consiste en herir las cuerdas de un acorde cerca del puente con el dedo pulgar, dando un movimiento de media vuelta á la mano para que caiga de plano sobre las cuerdas: se pone una señal y el nombre y esto indicará el número de veces que se ha de hacer *(Tabla de signos, ejemplo núm. 64.*

CAPÍTULO XII

De varios particulares.

113. Cuando haya que poner ***ceja*** *(Tabla de signos, ejemplo núm. 65)* se indicará su abreviatura (C) y el número del traste donde se ha de poner: los puntitos que siguen á la abreviatura indican donde termina la ceja.

114. Aunque la ***horquilla*** *(Tabla de signos, números 66, 67 y 68)* no es de los que debieran ocupar lugar en esta Tabla, yo así lo hago por creerlo de mayor brevedad en caso de consulta.

Hay tres formas de ejecutarlas, que son las más usuales. La primera, con el índice y anular de la mano derecha, mientras el pulgar da su nota correspondiente.

La segunda, con los dedos ***medio*** y ***anular*** juntos y el índice separado pulsando otra cuerda, lo mismo que el pulgar.

La tercera es ***índice*** y ***medio*** juntos y ***anular*** separado, haciendo la advertencia que se llama ***horquilla*** por la forma que ponen los dedos al pulsar cuerdas que están separadas unas de otras; es decir, que siempre ha de existir intermedio de una á dos cuerdas que no se pulsan.

115. *Trémolo* aunque le pasa como á la *horquilla,* que no es de este lugar, yo que quiero especificarlo bien, es la razón por lo que se coloca aquí *(Tabla de signos, ejemplos números 69, 70, 71 y 72).* Ya he

dicho que cuando es de pocas notas y pocos compases soy partidario del *índice* y *medio;* mas tratándose de muchas notas y compases prefiero los tres *índice, medio* y *anular*, primero por su mayor seguridad y segundo por su poco cansancio para el ejecutante.

Estos los dividiré de cuatro modos para su ejecución: el primero, de dos notas, por el dedo *medio* é *índice;* segundo, de tres, por *anular, medio* é *índice:* tercero, de cuatro, por *índice, anular, medio* y otra vez el *índice*, y el cuarto, por *medio, índice, anular, medio* ó *índice*.

El principiante debe ejecutarlo en la forma que explico, pues la experiencia me ha demostrado ser la mejor forma para llegar á su perfección.

Ahora diré que *trémolo* es la repetición de un mismo sonido dos, tres, cuatro veces, etc.

116. Se llaman articulaciones á la forma de emitir ó tocar los sonidos, siendo éstas cuatro.

Primera *(Tabla de signos, ejemplo núm. 73)*, llamada *Picado;* segunda *(ídem 76)*, *Ligado:* tercera *(ídem 74)*, *Ligado-Picado*, y la cuarta *(ídem 75)*, *Stacato;* consistiendo su ejecución en dar á la figura la mitad del valor que representa, dejando la otra mitad en silencio.

117. Pondré la señal que sigue á la palabra *al segno* (véase párrafo 99) en la Tabla de signos, ejemplo número 76.

118. Pondré al principiante tres abreviaturas *(Tabla de signos, ejemplo núm. 77):* las del dedo con la derecha, la de la cuerda que hay que pulsar y con el dedo que hay que pisar.

Advierto que en la guitarra no hay en la mano izquierda más que cuatro dedos que se puedan usar por estar el pulgar inutilizado, así es que no lleva la misma contabilidad que en el piano, donde se hace uso de los cinco; estos cuatro dedos son: primero, índice; segundo, medio; tercero, anular, y cuarto, meñique.

119. Doy aquí fin á lo que muy bien se puede llamar parte teórica de este método, no porque crea haber dicho cuanto sea necesario á un principiante para su verdadero conocimiento en la música, no, sino porque, como he dicho en un principio, mi objeto no es otro que dar las más suscintas explicaciones para que el principiante pueda guiarse por ellas y sacar de este método el mejor partido posible. Muy bien hubiera podido extenderme cuanto hubiera querido, pues no hay cosa más fácil: ¡se ha escrito tanto sobre la música! Pero no quiero que nunca se pueda creer en mí pretensiones que están muy lejos de mi ánimo.



PRIMERA PARTE

PRÁCTICA

SECCIÓN PRIMERA

CAPITULO PRIMERO

Lecciones elementales.

120. Al profesor, avezado ya á lo que es la guitarra y la música, le extrañará mucho la serie de lecciones y los pocos ejercicios que pongo en este método, tanto por su forma como por su ritmo; pero no le debe extrañar si tiene en cuenta la índole de esta obra, que difiere mucho de las hechas hasta el día y que mi objeto no es otro que el que se extienda la afición tanto á un género como al otro; ahora bien: hecha esta salvedad, quedo tranquilo respecto á la crítica que puedan hacer de ellos, y créanme los profesores que siempre que alguien quiera aprender á tocar bien la guitarra, yo seré el primero en aconsejarle otro método y no el mío, pues éste, fuera del fin que lleva, vale bien poco.

Las lecciones y ejercicios que pienso poner en esta parte serán, más que para recreo del principiante, para la preparación de las manos.

Modo de estudiar.

121. Tener método para todo es el primer factor para conseguir lo que se desee. Así, para estudiar con provecho, es necesario mucha constancia y no exasperar, pues con paciencia se consigue todo lo que al pronto parece imposible.

Conviene estudiar por lo menos dos horas diarias, pues más valen estas dos horas que diez un día y otro nada.

Precisa hacer muchas escalas de una, de tres y de cinco notas en cada cuerda, procurando no dar dos notas seguidas con un mismo dedo; hacer las escalas ***cromática*** y ***diatónica***, muchos trinos y ligados con la mano izquierda; hacer muchas escalas con el pulgar, pues este dedo es muy útil en el flamenco. Efectuado todo lo precedente, los dedos se encontrarán ágiles para estudiar con provecho.

Advertencias.

I. Mucho cuidado en no apoyar algún dedo en la tapa cuando se esté ejecutando.

II. Al templar y apretar las clavijas subir la mano derecha á la cabeza de la guitarra, con el fin de que el diapasón no tome vicio.

III. No se debe usar la ***ceja artificial*** tratándose de estudios y sí solo para acompañar cantes.

IV. Tener la guitarra siempre templada al mismo tono es muy conveniente y para ello debe de usarse el afinador.

V. Al encordar una guitarra de nuevo se hará quitando una cuerda de las viejas y poniendo una de las nuevas; una vez puesta ésta se pondrá al tono que estaba la anterior y así sucesivamente hasta su terminación. La razón de lo expuesto es porque las cuerdas templadas hacen un tiro de mucha potencia en la tapa ármónica y, por lo tanto, al quitar esta presión de una vez, dicha tapa no creo gane gran cosa en ello.

VI. Del grueso de las cuerdas con que esté encordada una guitarra depende muchas veces la limpieza de sus sonidos, y en el que ejecuta no tropezar con los inconvenientes que tropezaría si estos gruesos no guardaran relación. Daré una idea lo más aproximada posible. Elíjase la primera cuerda en un término medio (ni gruesa ni delgada) y démosle el valor de ***cuatro*** puntos. Elijamos la tercera y á ésta démosle el valor de ***ocho*** puntos, doble de la primera. Ya tenemos dos cuerdas. Busquemos la segunda cuerda en el intermedio de estas dos, y por lo tanto le corresponderá un valor de ***seis*** puntos. La cuarta cuerda será un pelo más gruesa que la primera, la quinta un poquito más que la segunda y la sexta más que la tercera.

VII. El discípulo debe tener dos guitarras: una bastante dura de ambas manos y otra en buena pulsación. La primera para el estudio y la segunda para cuando tenga que ejecutar.

122. Templar bien una guitarra es bastante difícil aunque se tenga muy buen oído; por lo tanto, trataremos de ello á fin de aleccionar lo más posible.

123. Siendo de la misma opinión que D. Dionisio Aguado en el procedimiento de templar la guitarra á continuación copio lo que dice dicho señor en su Método para Guitarra:

»Desde luego es necesario tomar una cuerda que sirva de punto de comparación para templar las demás. Sea la sexta, la cual, atada á la clavija, se aflojará de manera que no dé sonido; luego se irá subiendo de manera que dé un sonido bastante claro, pero que la clavija no haya dado al apretar la cuerda, más de un cuarto de vuelta. En tal disposición, pisada la sexta cuerda en el quinto traste, dará el sonido que corresponde á la quinta al aire, la que se ha de poner al unísono con ella; desde la quinta, una vez templada, se pasará á las demás con arreglo á la tabla siguiente:

La cuerda	6.ª	pisada en	el 5.º	traste,	da el sonido	que corresponde á la	5.ª	Aire.
—	5.ª	—	5.º	—	—	—	4.ª	
—	4.ª	—	5.º	—	—	—	3.ª	
—	3.ª	—	4.º	—	—	—	2.ª	
—	2.ª	—	5.º	—	—	—	1.ª	

124. »Una vez hecho todo esto conviene hacer otra operación para saber si está ó no ***afinada***. En este »caso se procederá por octavas del modo siguiente: primero se pisará la tercera en el segundo traste y

»por este sonido se afinará la quinta al aire (que es su octava baja); luego se pisará la quinta en el segun»do traste, y con este sonido se afinará la segunda al aire (octava alta); luego la segunda en tercer traste »con el cuarto al aire; posteriormente la sexta al aire con la cuarta en el segundo traste, y por último la »primera al aire con la cuarta en el segundo traste.»

125. El objeto principal de este capítulo es el de ir conociendo el valor de las notas en los diferentes compases y tiempos.

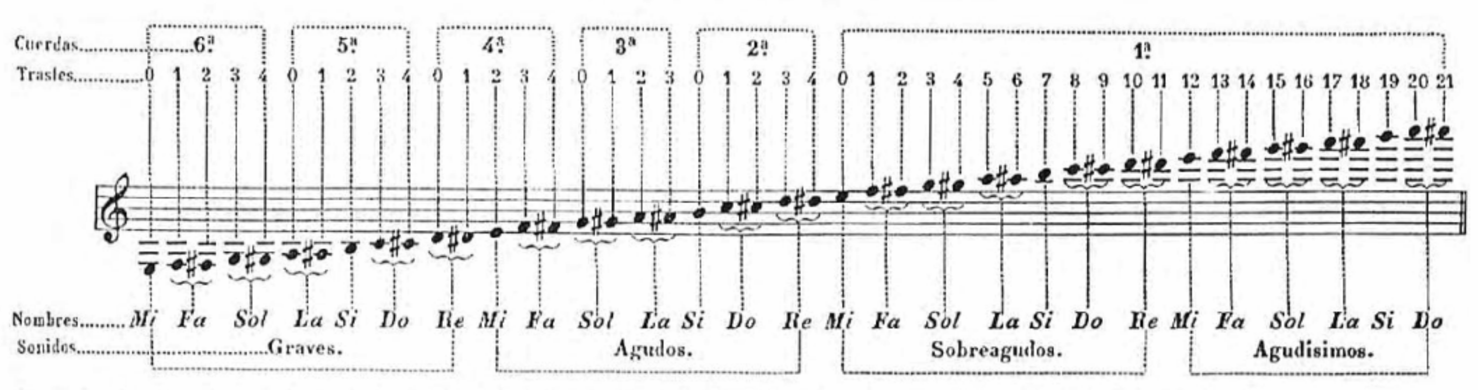
126. Siempre que se pueda, el pulgar pulsará la cuarta, quinta y sexta *(bordones)*; el índice, la tercera, el medio la segunda y el anular la primera; este orden donde más se guarda es en los arpegios.

127. Creo muy conveniente que el principiante estudie cada compás por separado, y una vez bien sabido el uno pasar al otro.

128. He querido dejar para este lugar la escala cromática, pues aquí es donde verdaderamente empieza la parte práctica del presente método.



Escala Cromática.



131. Como se vé, la Escala Cromática está formada de semitonos; ésta y la diatónica debe llegarse á ejecutar lo más lijero posible.




Lección 3ª
Lección 4ª


Lección 5ª
Lección 6ª

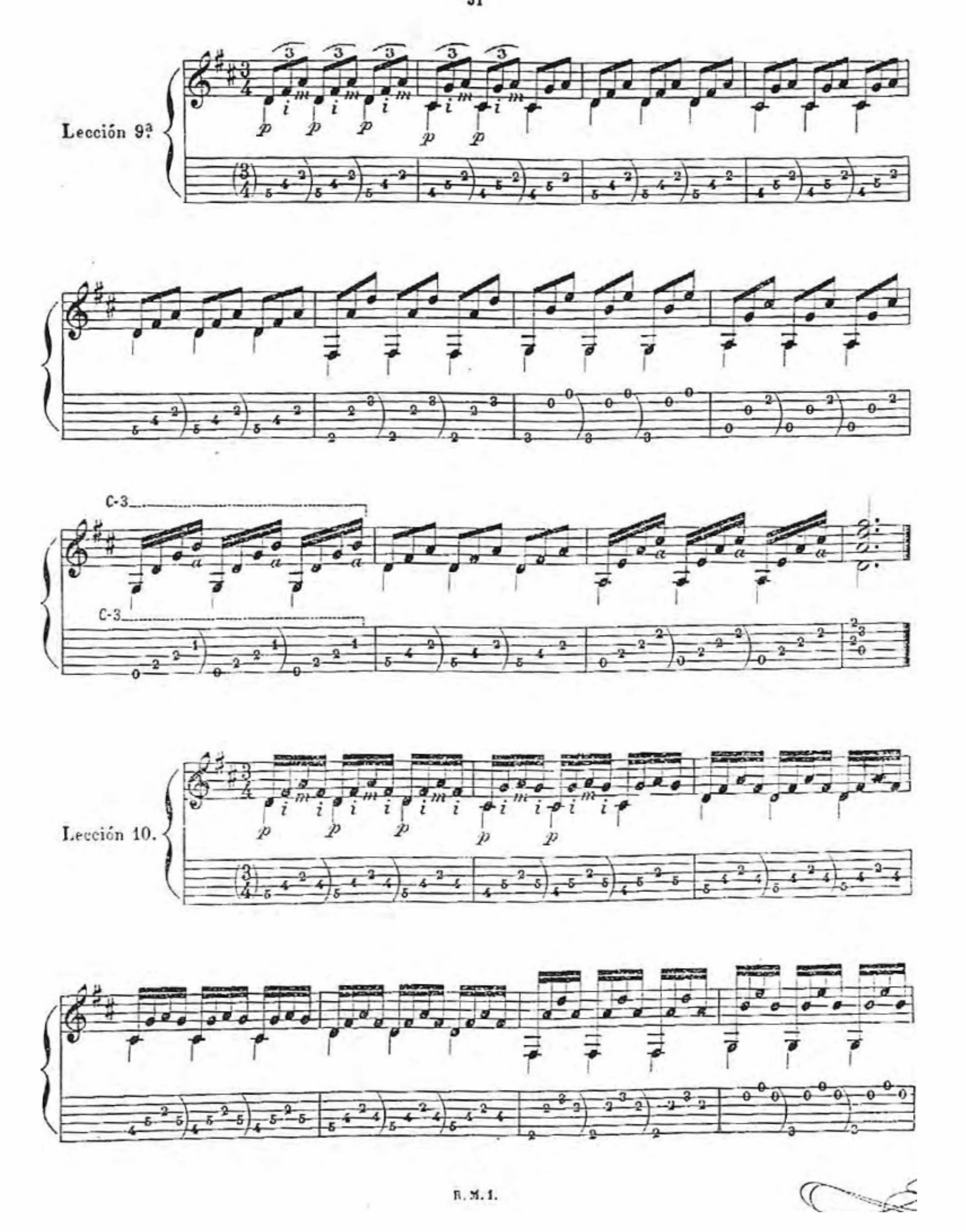


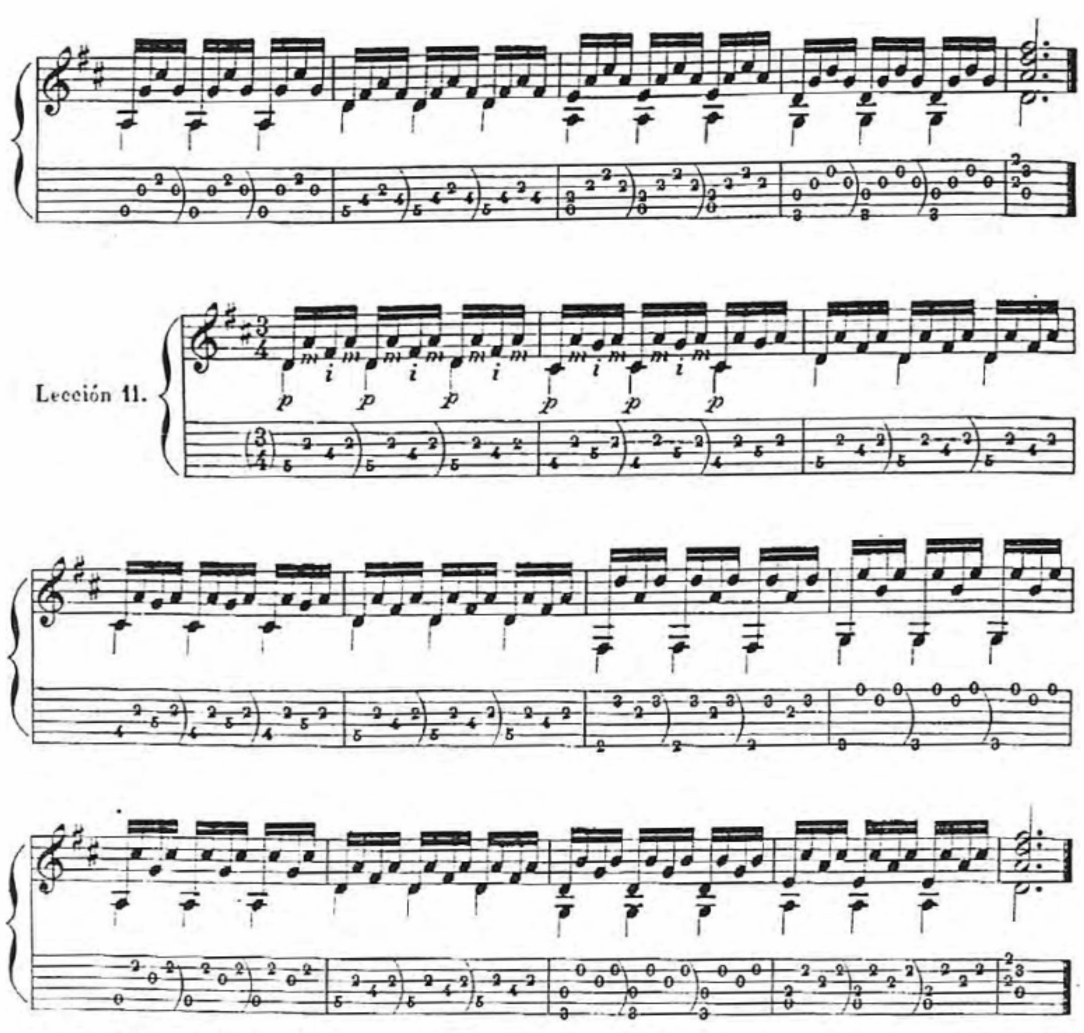
132. Al ejecutar la 7ª lección debe tener cuidado el principiante en que los sonidos se oigan á un tiempo, de lo contrario, en vez de acordes resultarian arpegios.



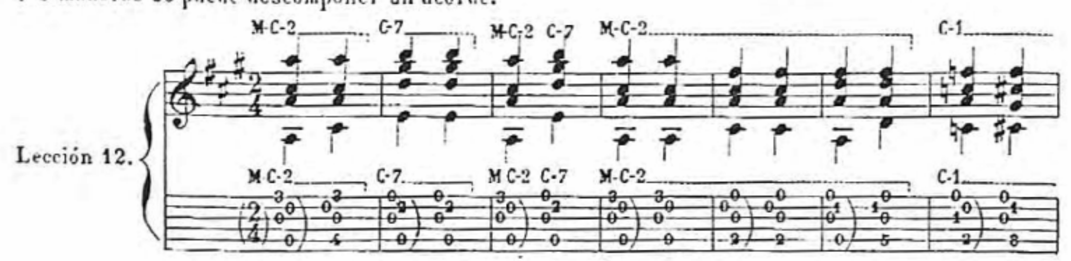
133. Esta lección es todo lo contrario á la anterior, hay que procurar que se oigan los sonidos, uno tras otro y hacer de manera que estos sonidos salgan limpios, y todos con la misma fuerza, de esto depende todo su buen mecanismo; y mucho cuidado en no mover la mano derecha, se debe procurar que sean solamente los dedos; pues de lo contrario resultará el arpegio muy desigual tanto en claridad de sonidos como en ejecución se perderia la mitad.




Lección 9ª
C-3
C-3
Lección 10.



134. Como habrá observado el principiante las lecciones 8., 9., 10., y 11., son basadas en la lección 7ª, esto lo he hecho para mas facilidad en los arpegios y al mismo tiempo para que se vea de cuantas maneras se puede descomponer un acorde.





185. Hay que procurar que los puntillos tanto de la lección siguiente como de las venideras se marquen bien.

C-2

p i m a

C-2

Lección 13.

Lección 14.


Lección 15.
i
m
a
p


Lección 16.
C-7
C-2
C-1
Lección 17.



136. La lección siguiente debe estudiarla bien el principiante, hasta dar el valor justo á los dobles puntillos.


Lección 19.
C-2
C-4
C-2
Lección 20.
Lección 21.


M-C-2
C-5
C-7
C-5
Lección 22.
C-1


Lección 23.
Lección 24.
C-5
M-C-2



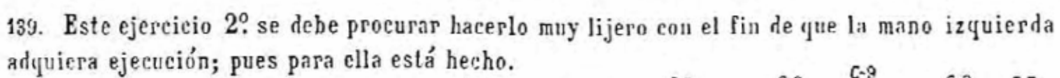
137. Antes de entrar en los ejercicios, quiero hacer algunas advertencias y son, que escepto las lecciones que no son puestas mas que para medirlas, (como son las primeras) las demás se debe procurar hacerlas con la mayor velocidad posible procurando siempre que no por mucho correr resulten los sonidos borrosos; Lo mismo digo de los ejercicios (su nombre lo indica) puesto que son para ejercitar los dedos.

138. Aconsejo al principiante que procure no olvidar y hacerlo todos los dias bastantes veces el ejercicio 1º, no por su valor musical, sino por lo útil que es para los dedos pulgar é índice, con los cuales se ha de hacer.

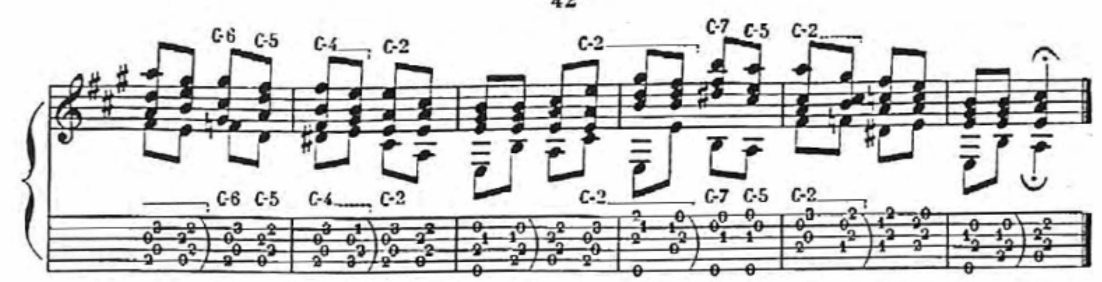




139. Este ejercicio 2º se debe procurar hacerlo muy lijero con el fin de que la mano izquierda adquiera ejecución; pues para ella está hecho.

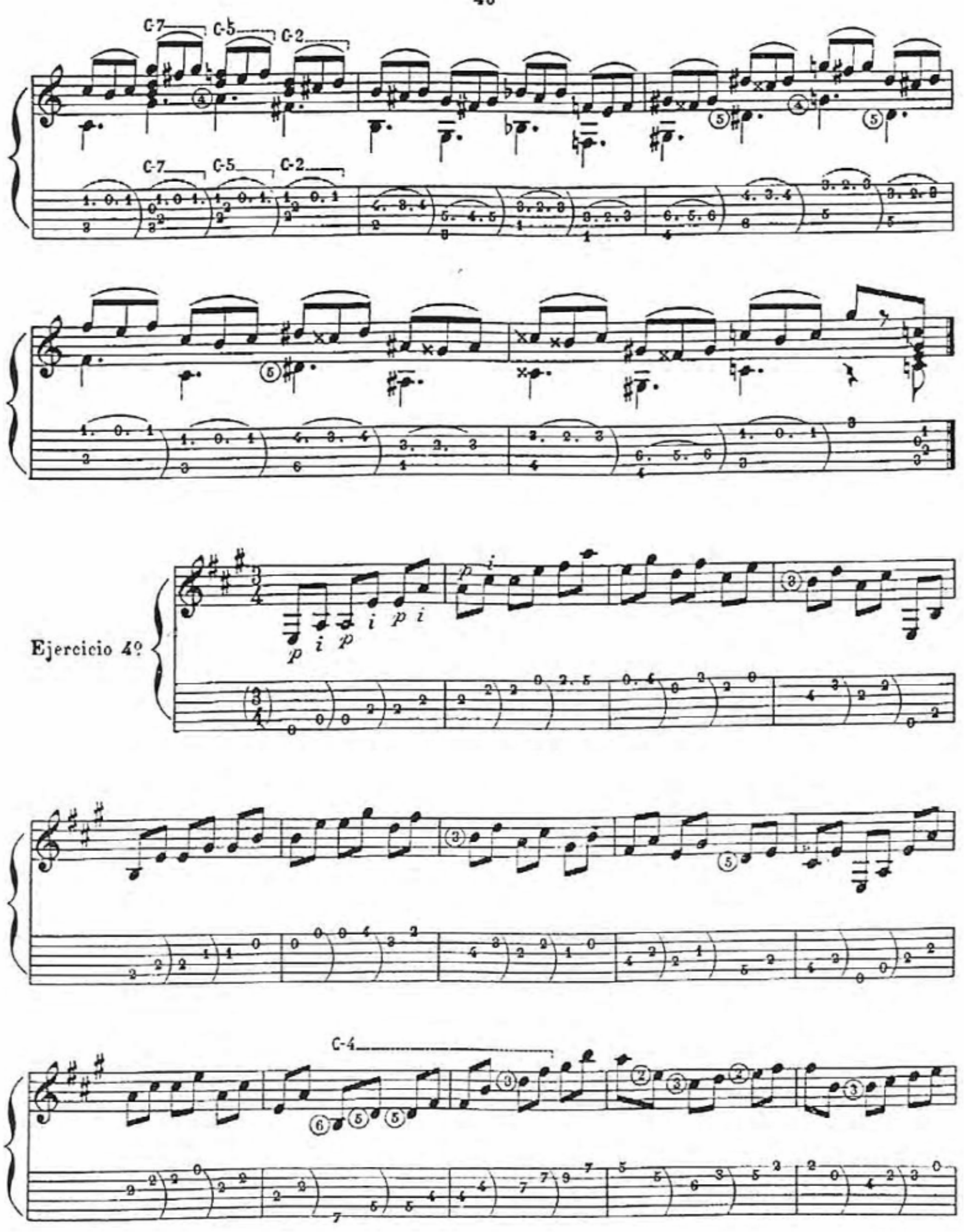






140. Los dedos de la mano izquierda al hacer los ligados del ejercicio siguiente, deben procurar al tirar y al caer lo hagan con igualdad de fuerza.




C-7
C-5
C-2
Ejercicio 4º
C-4


C-2
p
p
p
Ejercicio 5º



141. Al hacer el ejercicio 6º se debe procurar que los dedos de la mano izquierda, vayan cayendo en los trastes, uno por uno y nunca dos á la vez y con igualdad.

Ejercicio 6º

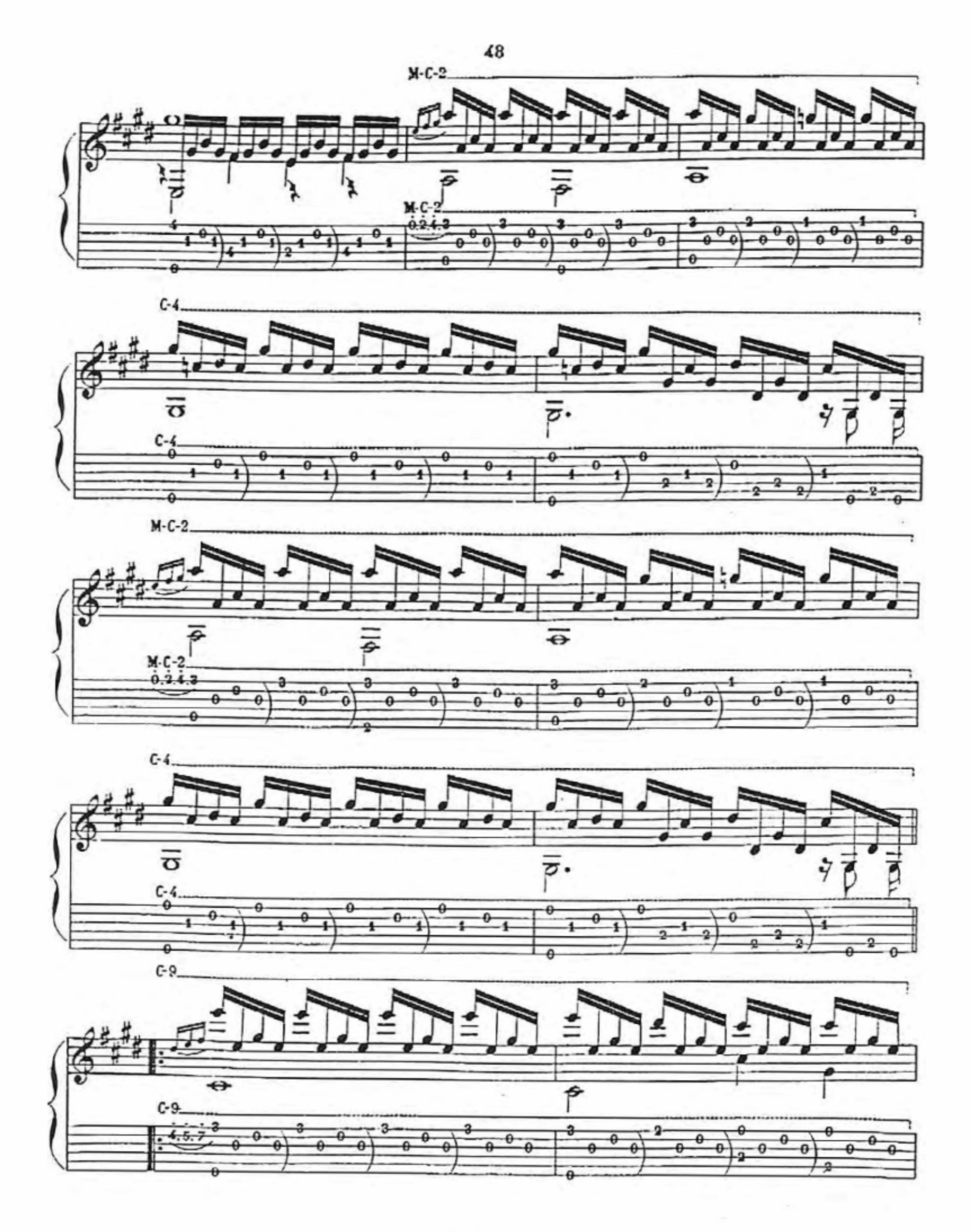


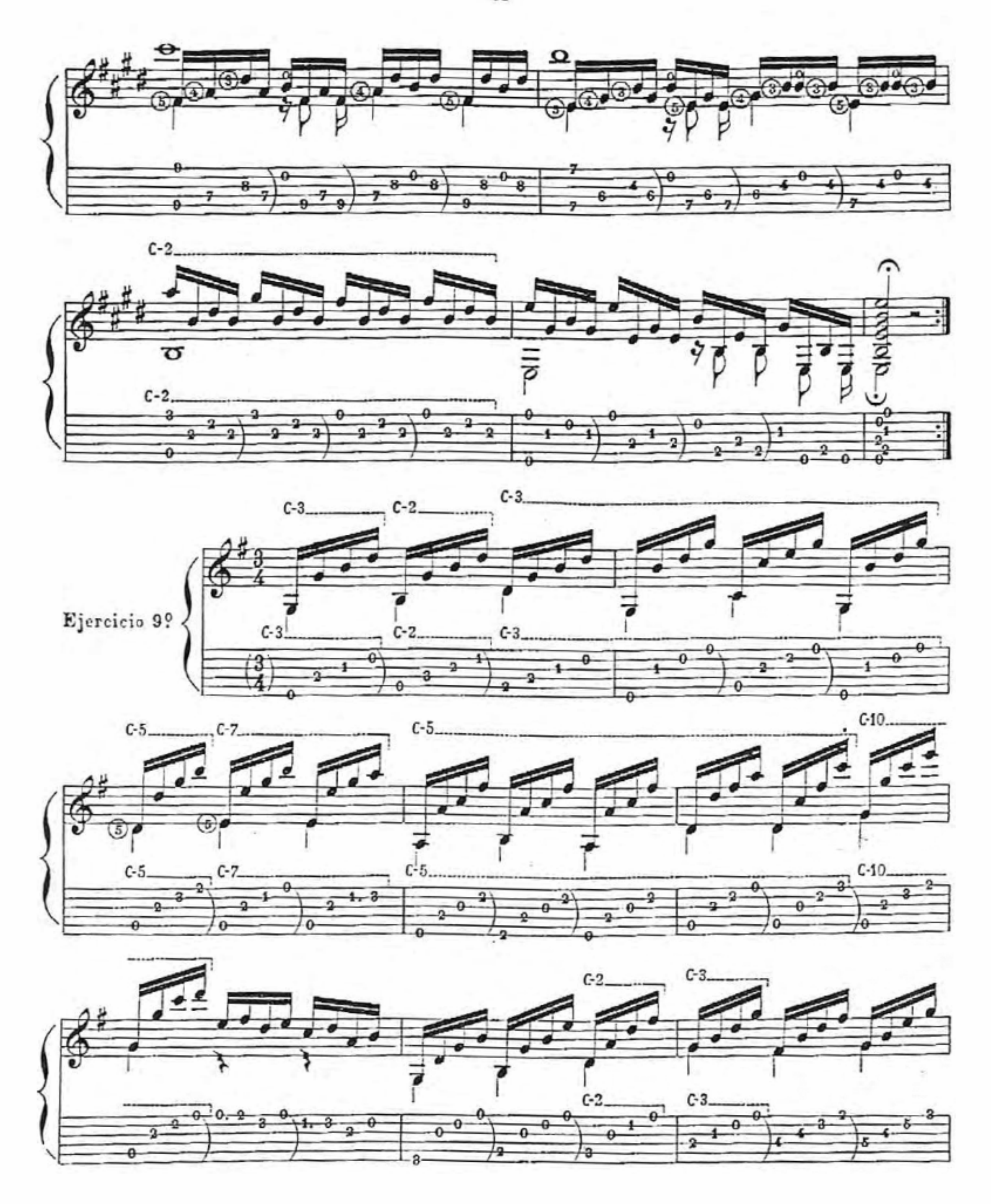


142. El ejercicio siguiente debe de hacerse con el dedo pulgar, con el objeto de que este dedo, que en lo flamenco es muy útil, tome fuerza, seguridad y ejecución.




C-4
C-5
C-7
C-4
C-5
C-2
Ejercicio 8º


M-C-2
C-4
M-C-2
C-4
C-9

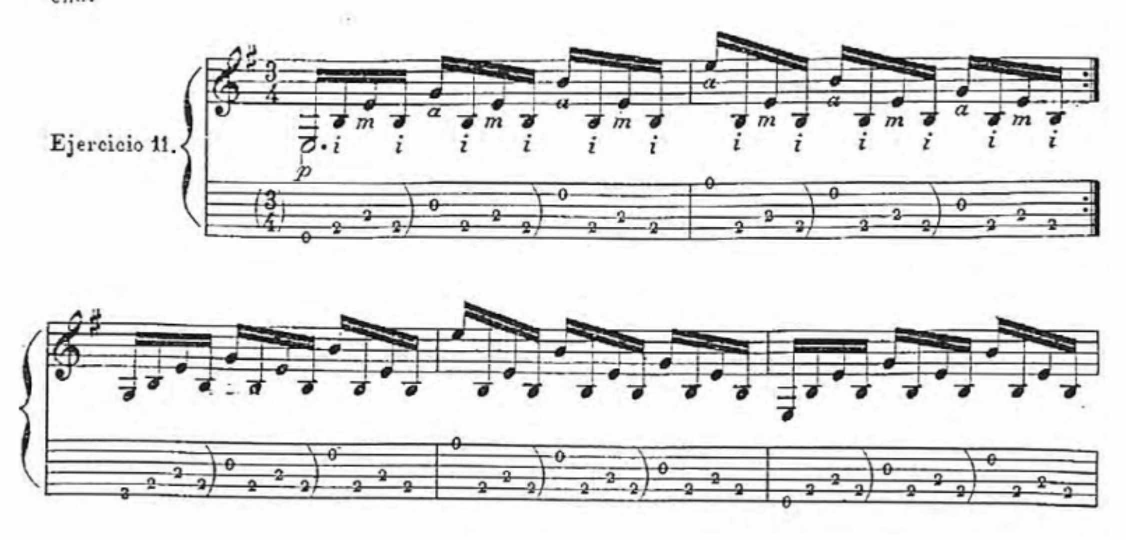

C-2
C-2
C-3
C-2
C-3
Ejercicio 9º
C-3
C-2
C-3
C-5
C-7
C-5
C-10
C-5
C-7
C-5
C-10
C-2
C-3
C-2
C-3

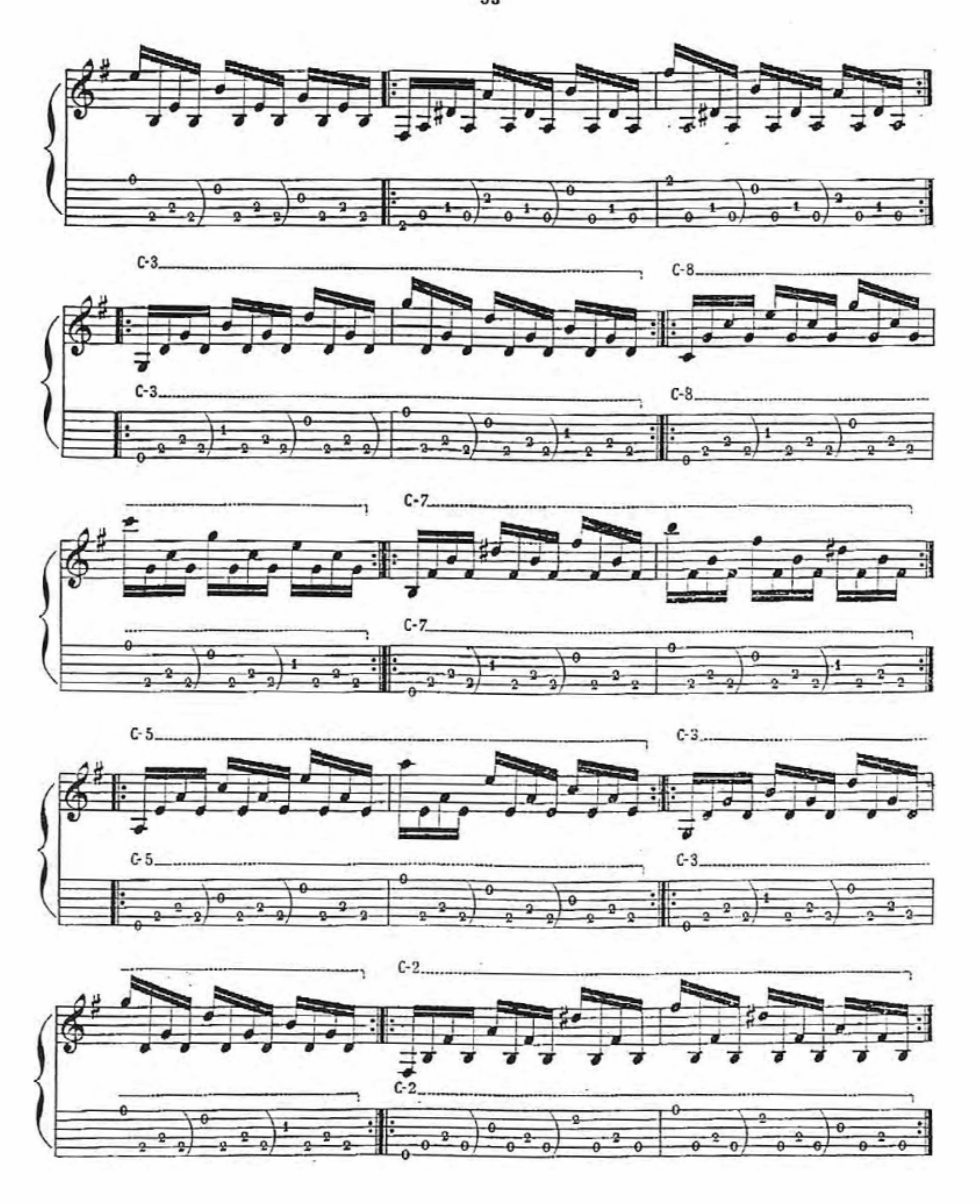

Ejercicio 10.


C-3
C-8
C-7
C-5
C-3
C-2
M-C-4



148 El ejercicio siguiente conviene llegarlo á dominar bien, pues es muy útil para la mano derecha.



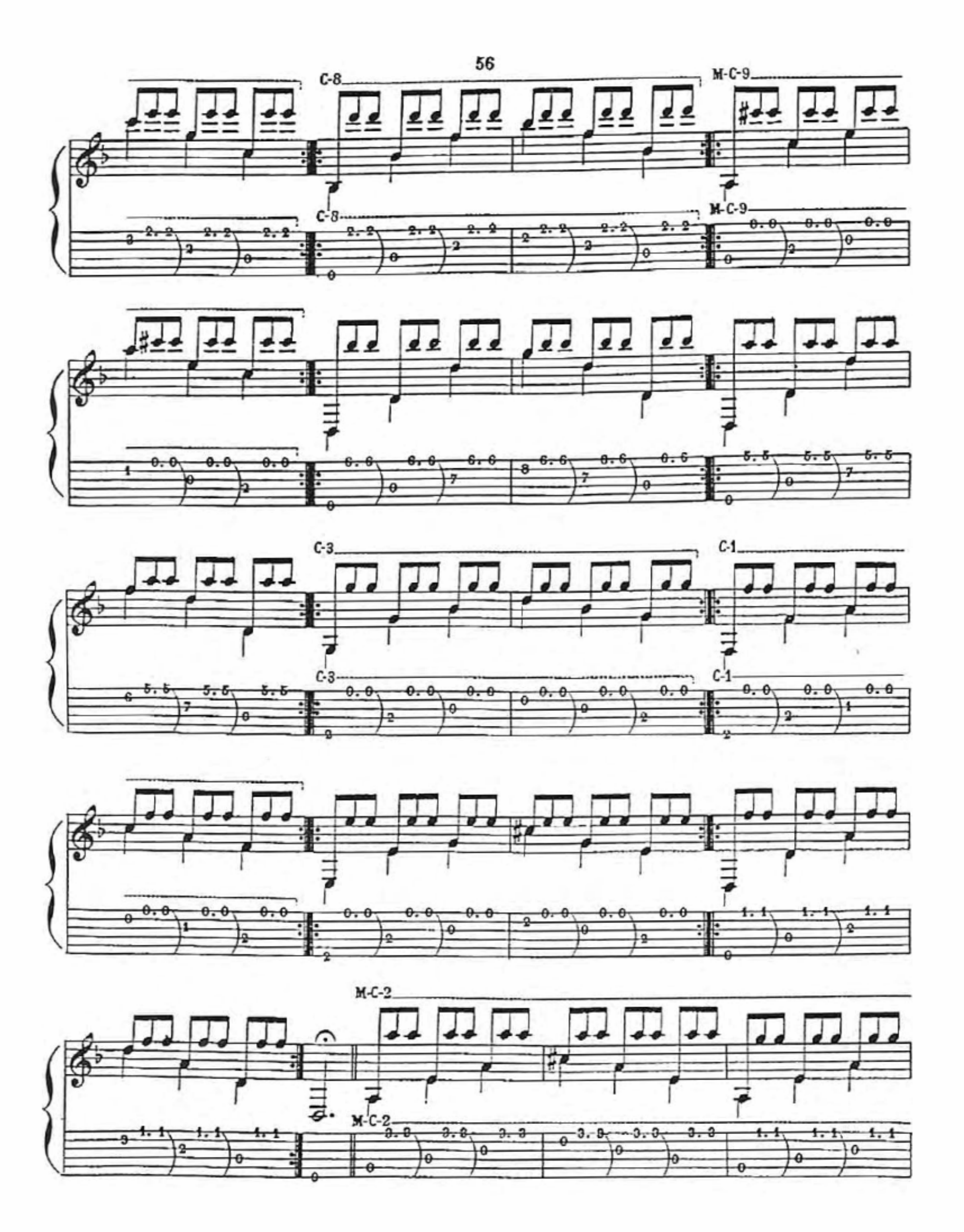

C-3
C-8
C-7
C-5
C-3
C-2

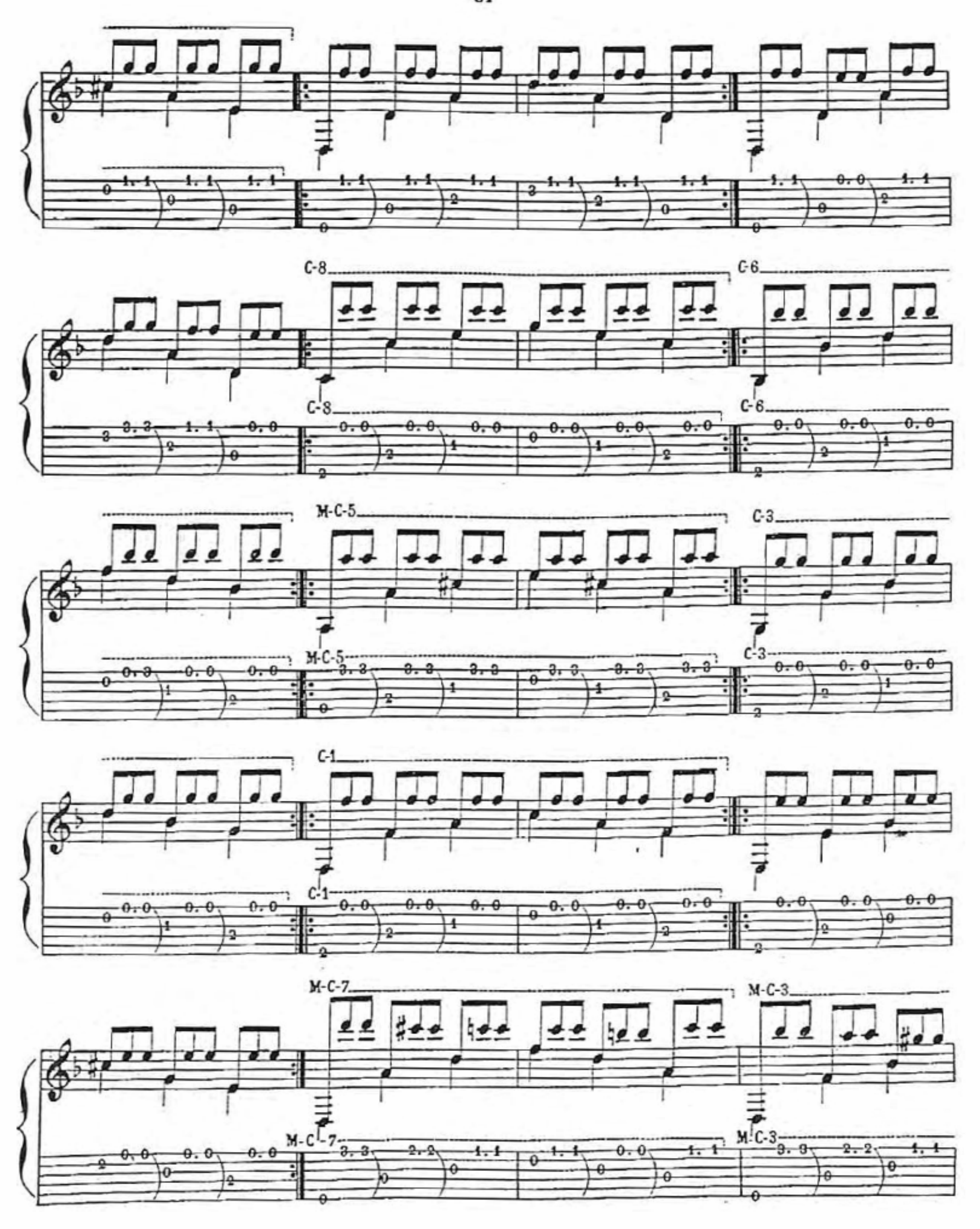

M-C-4
C-5
C-4
C-2
C-7

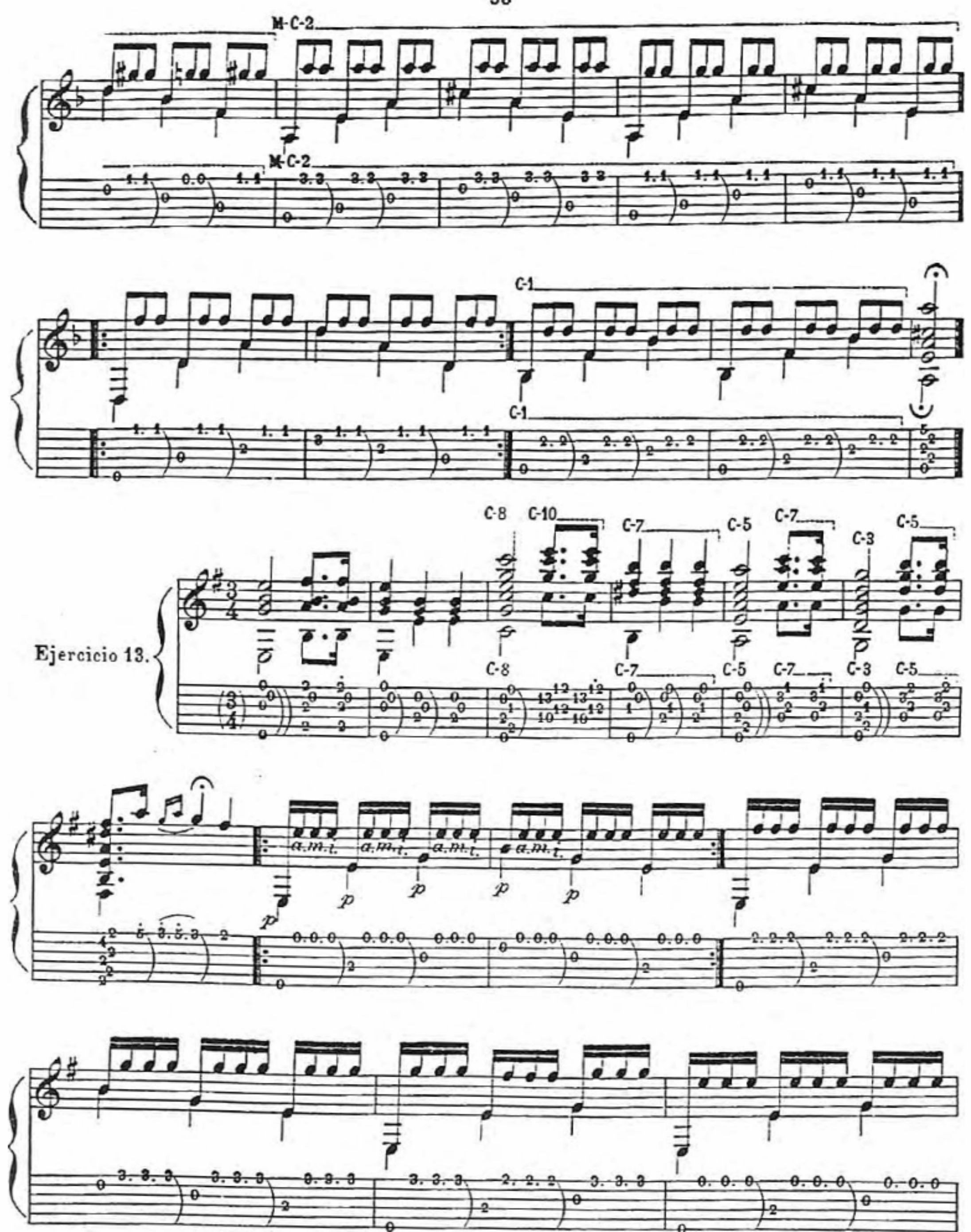


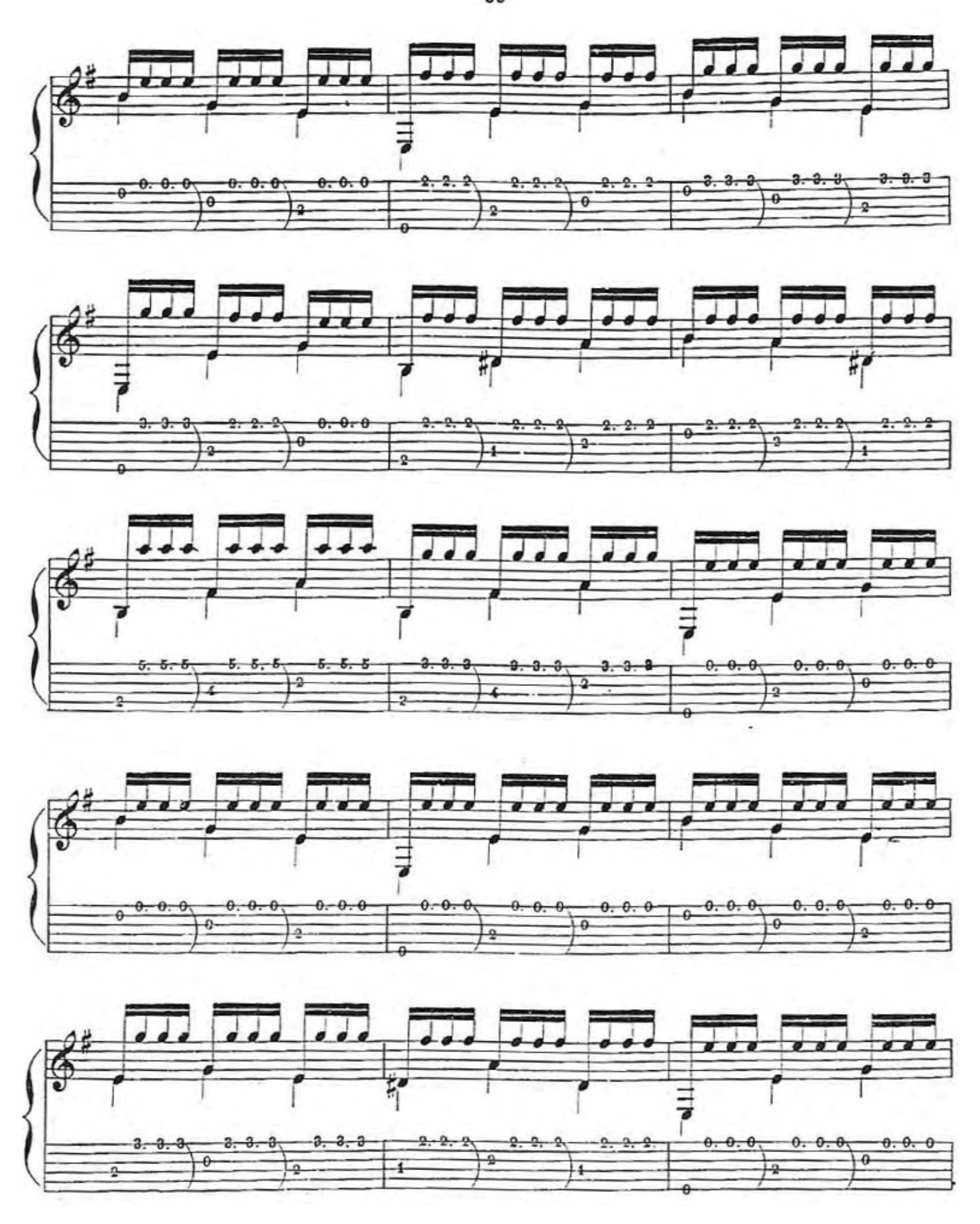
144. No he querido poner mas ejercicios de trémolos que los tres siguientes, primero por no hacer esta obra demasiado larga y segundo porque estos mismos ejercicios pueden servir al principiante para ensayar el de 5 notas.

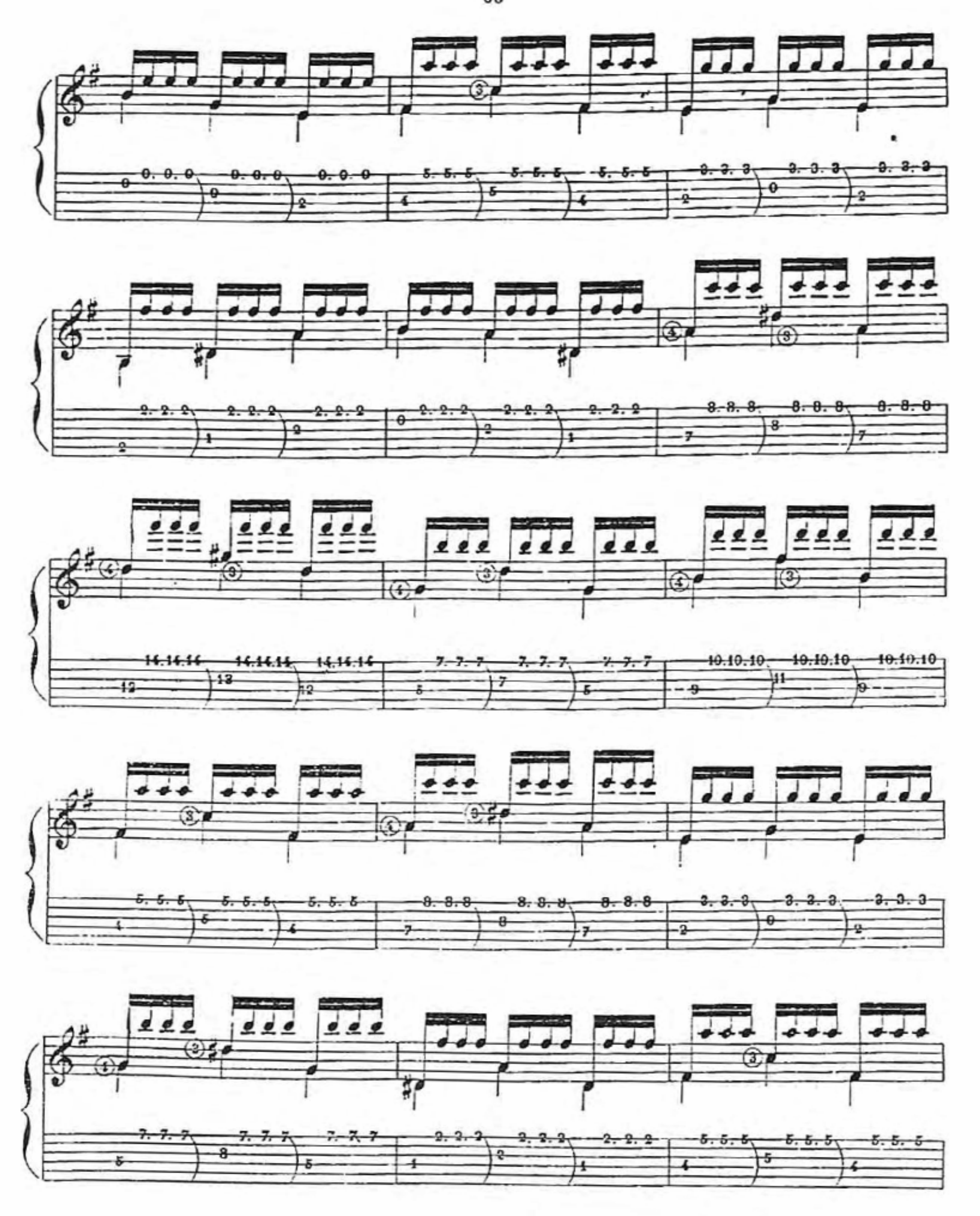


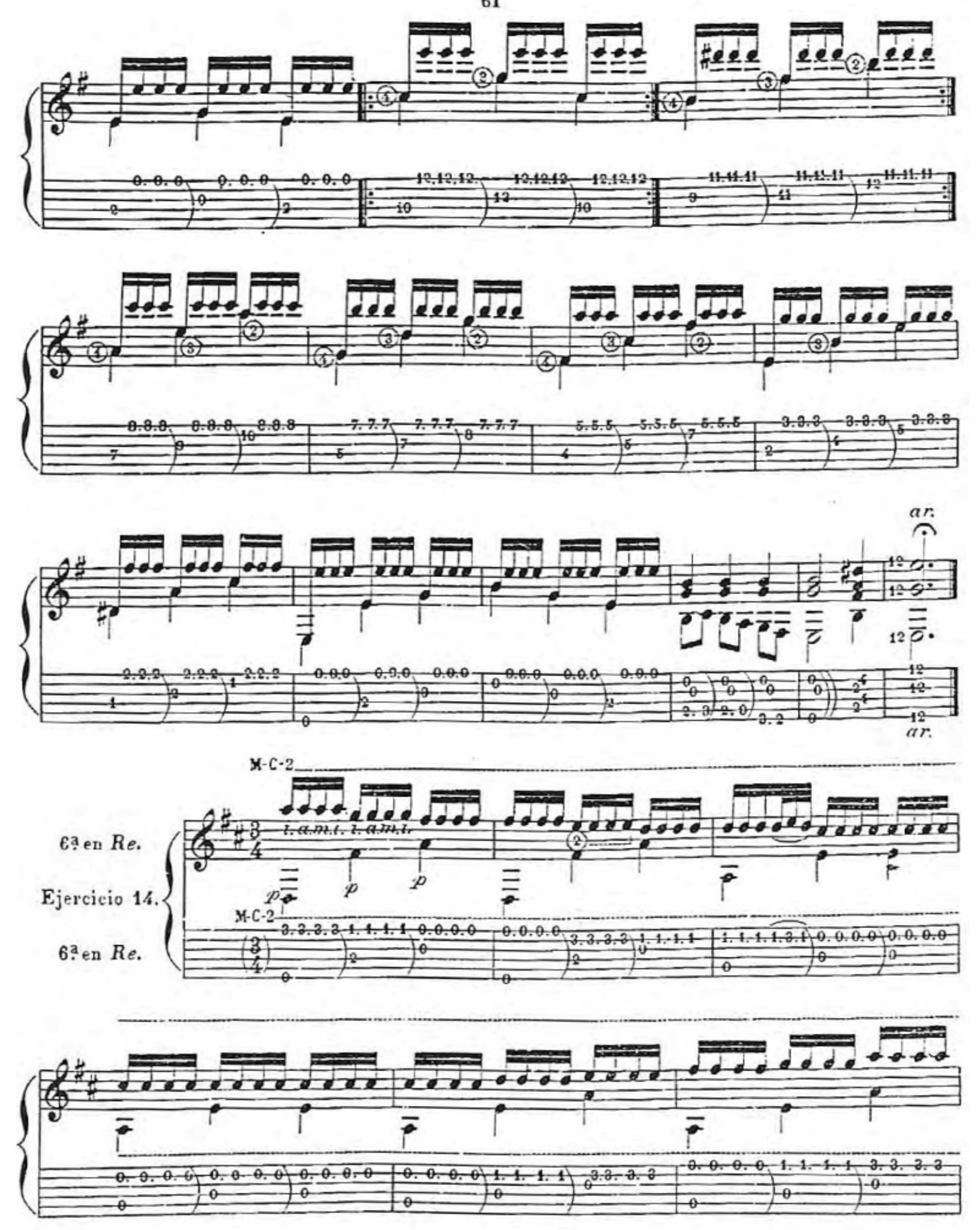

C-8
M-C-9
C-3
C-1
M-C-2


C-8
C-6
M-C-5
C-3
C-1
M-C-7
M-C-3


M-C-2
C-1
Ejercicio 13.
C-8
C-10
C-7
C-5
C-3
a.m.i.
p

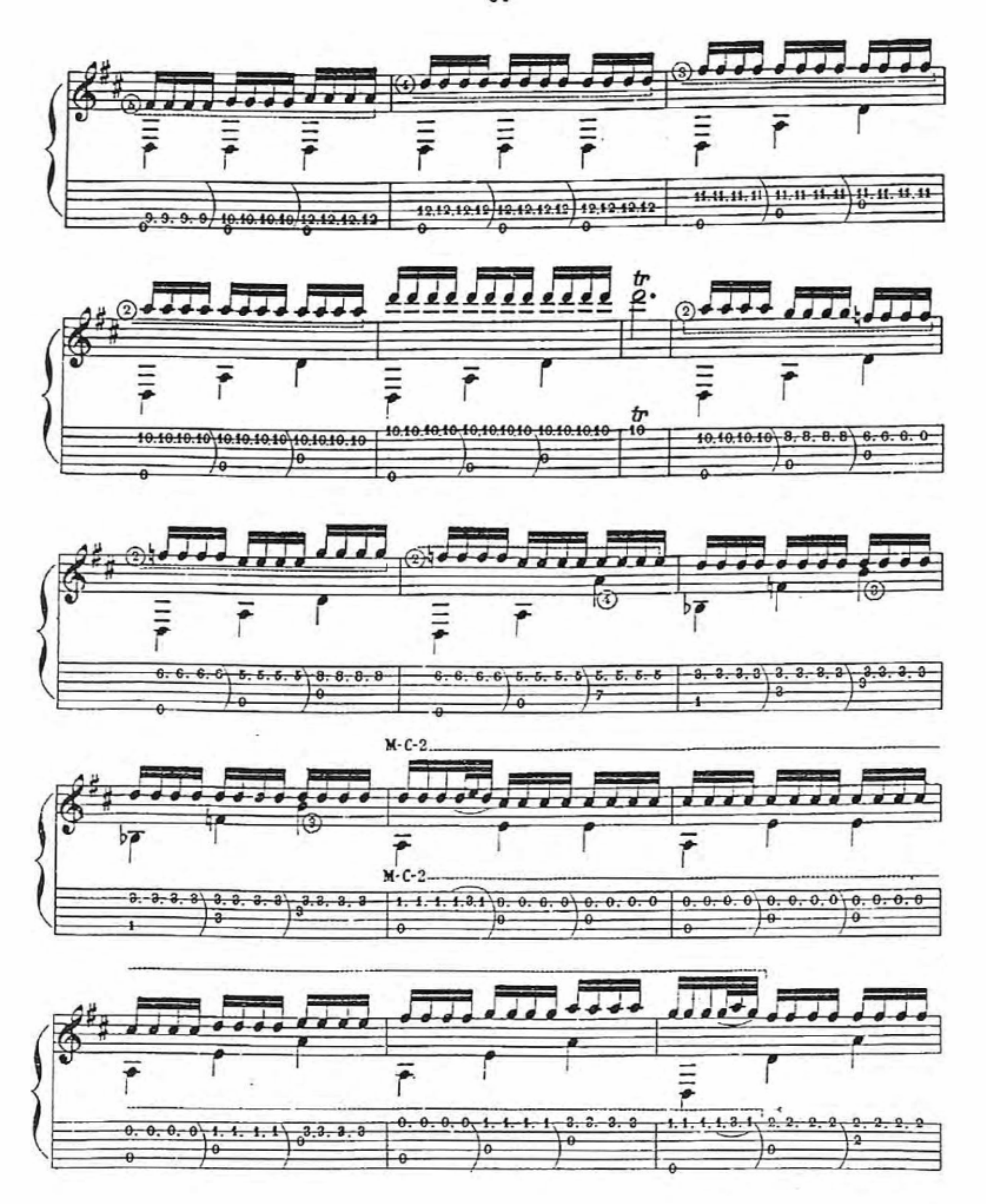


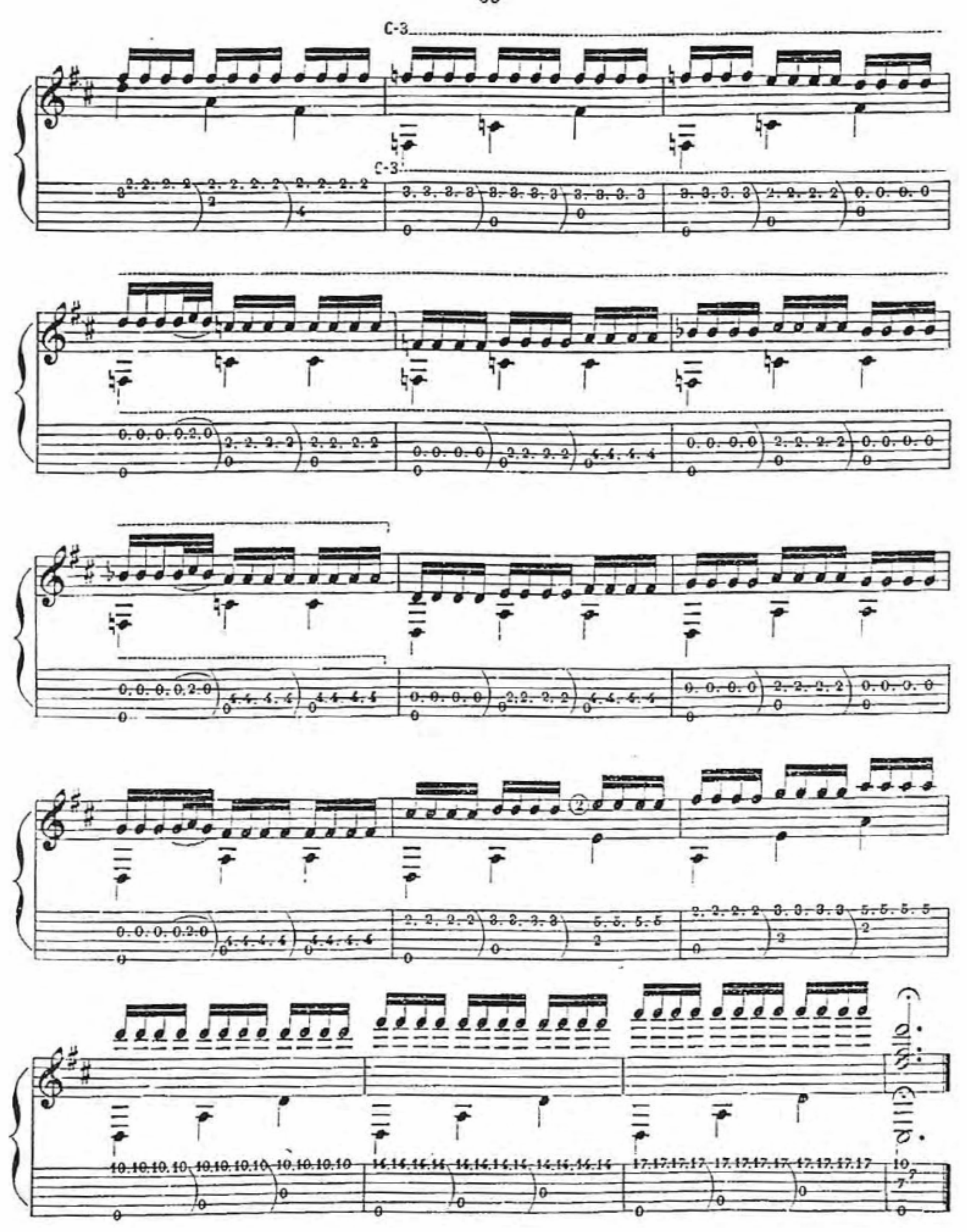



ar.
ar.
M-C-2
6ª en Re.
Ejercicio 14.
M-C-2
6ª en Re.


C-4
C-4
M-C-7
M-C-7
C-5
C-5
M-C-5
M-C-5
M-C-4
M-C-4


M-C-2
M-C-2


M-C-2
M-C-2


C-3
C-3

SEGUNDA PARTE

SECCION PRIMERA

CAPITULO PRIMERO

Explicación de la cifra.

145. Después de hecho este Método en borrador, pensé, y no faltó además alguien que me dijo, que la mayoría de los que tocan la guitarra por lo flamenco no conocen la música, y, por tanto, aunque éstos quieran comprarlo ¿para qué les serviría? Entonces fué cuando me decidí á ponerlo en la forma que va; esto es, un pentágrama de música y otro debajo por cifra diciendo lo que el anterior. Esto facilitará mucho, pues el que sepa poca música é ignore donde dar una nota ó un acorde, no tiene más que mirar debajo, y las cifras le dirán traste y cuerda donde ha de ejecutarlo.

146. Las explicaciones de colocación de la guitarra, posturas de las manos, modo de herir la cuerda, etc., es aplicable tanto para el que lo haya de tocar por música, como para el que lo toque por cifra: por tanto, no me resta más que dar algunos detalles y poner algunos ejemplos para quien quiera tocarlo por cifra.

Explicaciones.

147. El pentágrama para las cifras necesita tener tantas líneas como cuerdas tiene la guitarra, esto es: cada línea es una cuerda *(ejemplo núm. 78)*. Así, cuando el principiante vea un número en una línea, quiere decir que sonará la cuerda á que pertenece la línea y será pisada dicha cuerda en el traste donde marque el número *(ejemplo núm. 79)*.



Ejemplo núm. 78.

148. Antes de pasar á explicar este segundo ejemplo, tengo que advertir que el principiante debe aprender muy bien á medir los compases de dos, tres y de cuatro tiempos *(véase el párrafo 15)*: una vez bien aprendido y que los tiempos sean iguales, llevará mucho adelantado para poder medir, si no con exactitud, porque es imposible por cifra, por lo menos muy aproximado.



Ejemplo núm. 79.

149. Las cifras encerradas entre barra transversal y barra, esas componen un compás: mas si yo lo dejara como hasta hoy se hizo, en esa forma ¿cómo era posible medir ni una sola nota? *(Ejemplo núm. 79)*. Así es que, para aproximarme lo más posible á la medida, lo pongo como está en el número 2.º; el que hiciera el núm. 1.º sonaría sexta cuerda al aire; quinta y cuarta en el segundo traste; tercera en el primero y segunda y primera al aire, las sonaría todas seguidas ó á su ca-

pricho: luego esto no lleva compás determinado: para que medio lo lleve, fíjese bien el principiante en el núm. 2. Este está dividido en tres tiempos ó partes, ó sea en un compás que hay que medirlo en tres tiempos. El primer tiempo está encerrado por medio de una rayita curva, y quiere decir que esas dos notas allí encerradas se dan con igualdad en el primer tiempo del compás (lo mismo se haría si tuviese tres, cuatro ó cinco notas, etc.): las otras dos que le siguen, lo mismo, é igualmente las otras. Pero á lo mejor sucede que un tiempo cualquiera de un compás no tiene nota alguna, esto es, que pasa en silencio; para ello nos valdremos del paréntesis con el puntito en medio (*Véase el núm. 3*); en este vemos que la primera parte del compás no tiene nota y sí las otras dos.

150. También sucede que á lo mejor hay que pasar de nota á nota rápidamente, ésas las señalaremos con un puntito puesto encima y se debe procurar que el paso de una á la otra sea lo más rápido posible (*ejemplo núm. 79, núm. 4*), esto es: en el número 4, si no tuviese el punto, su pase á la otra nota sería natural: demostrémosle con letras: llámese la primera nota afectada del punto *mi* y la que le sigue *si*, si no tuviese punto leeríamos *mi, si*: pero como lo tiene leeremos *misi*, etc., etc.

151. En el ejemplo primero vemos una C, seguida de un 4 y de una serie de puntos, esto quiere decir que se hará *ceja* en el cuarto traste y no se levantará hasta terminados los puntitos; también hay en el mismo ejemplo una *m* minúscula antes de la *C* y el *núm. 5*, esto quiere decir que en vez de hacer la ceja por ent ro, no se pisará más que hasta la cuarta cuerda, quedando la sexta y quinta al aire. Con esto hay que poner mucho cuidado, pues es muy fácil la equivocación: fíjese bien, supongamos que queremos sonar la cuarta cuerda en el traste siete: pero marcamos *ceja* en el quinto traste, ¿dónde se da entonces? Pues en el segundo traste, puesto que todos los trastes más arriba de la ceja es como si no existieran; es decir, que el diapasón de la guitarra empieza en el traste donde se hace *ceja*.

152. Ahora veamos la media *ceja* en el cinco, queda, como hemos dicho, la sexta y la quinta al aire, luego para estas dos cuerdas el diapasón de la guitarra empieza cinco trastes más arriba que para las otras cuatro: así diremos, cuarta cuerda en el segundo traste y sexta en el octavo, este octavo no hay que contar desde donde esté la *ceja*, no: éste se cuenta desde donde empiezan los trastes en su *ceja* natural, y la cuarta cuerda en el segundo traste, puesto que está dentro de la *ceja* artificial, éste se cuenta desde dicha *ceja*: esto es, que una vez pisada esta cuerda en el segundo traste, se levante la *ceja*, y el dedo que pisa la cuerda, no: entonces veríamos que está pisando en el séptimo traste (*ejemplo núm. 80*).

153. Si tuviésemos que dar las notas (*ejemplo 80, núm. 1*) en acorde, sería imposible, pues nos harían falta dos dedos más en la mano izquierda, por este motivo empleamos la *ceja*, y así con un solo dedo pisamos, si es posible, las seis cuerdas aun tiempo (núm. 2). En el núm. 3, si en vez de sexta en el quinto traste pusiera un cero (cero significa que aquella cuerda se suena al aire) y con la quinta cuerda se hiciere lo mismo, resultaría la verdadera media *ceja* sin molestia alguna.



Ejemplo núm. 80.

Practique el principiante todas estas cosas hasta hacerse cargo de ellas y no pase adelante, con el fin de que no tenga confusión alguna: modo de aprenderlo bien. Procure pisar á un tiempo todas las notas del núm. 1, como verá que le es imposible ponga la *ceja* en el quinto traste y al mismo tiempo repare que lo que antes era sexta cuerda en el quinto ahora resulta al aire, y lo que era quinta cuerda en el séptimo ahora resulta en el segundo, etc. Esto es: que se cuentan los trastes desde donde está el dedo formando ceja.

154. Si en un compás, en vez de una sola raya curva que divida una parte de compás se encuentran dos rayas seguidas, quiere decir que la nota ó notas que separan vale dos partes del compás.

En el núm. 1 vemos lo que acabamos de decir, mas si no hubiese ninguna raya, es que vale el compás entero número 2. Se observará que las dos notas primeras del número 1 valen dos tiempos de los tres que vale el compás y las tres del número 2 valen el compás entero *(ejemplo núm. 81)*.

155. Aconsejo al que haya de tocar por este Método por cifra que lea todo lo que en él va puesto referente á los armónicos, arrastres, ligados, etc., etc., y todo aquello que crea puede serle útil, pues de lo contrario muchas cosas no las comprenderá bien, y si no las pongo en este lugar es por no repetir lo mismo que llevo dicho en la primera parte.



Ejemplo núm. 81.

CAPITULO II

Historieta del flamenco.

156. Para que todo lo concerniente á lo flamenco pueda leerse de una vez, procuraré ponerlo todo seguido. También haré una relación, lo más sucinta posible, con el objeto de no distraer la atención del lector en asuntos que no conducirían á un fin práctico.

157. En la tercera parte de este Método van los acompañamientos de los cantes y algunos de los bailes de palillos, limitándome, en esta segunda parte, á poner algunos cantares y hacer un poco de historieta del flamenco.

158. ¿De dónde proviene el flamenco? Algo difícil es contestar á este particular; sin embargo, emito mi opinión en la precedente pregunta. Flamenco, según el diccionario de la lengua castellana, es la persona que proviene de Flandes, y ese nombre se han aplicado los gitanos, porque entre ellos es de muy mal efecto llamarse de la forma anterior, denominándose con los de Flamenco ó Serrano. También esa palabra es apropiada para aquellos individuos chulescos ó mujeres de buena presencia; y aunque se deriva de Andalucía, hoy casi se emplea en toda España, y sobre todo en la capital. La mayoría de los cantes andaluces eran de los gitanos y poco de los payos (como ellos llaman al que no lo es), prevaleciendo entre ellos exclusivamente esos aires desde muy antiguo, y hoy en día los adoptan los payos, habiéndoseles olvidado por completo á los gitanos.

Por las razones expuestas, creo que el *Flamenco* debe provenir de los dichos gitanos, siendo de difícil contestación la pregunta siguiente: ¿Quién legó esos cantes á los gitanos? Y aquí la dificultad; pero yo tengo algo que contar y es muy fácil que dé alguna luz sobre el asunto.

159. Si no recuerdo mal, por los años 1881 á 1882 tocaba un servidor la guitarra en un café muy pequeñito que había en la plaza de la Cebada (llamábase café de Naranjeros), y por esa época vino á Madrid una embajada mora, y alguno de los sujetos que la formaban se personaron una noche en dicho café, donde cantaba también y á la perfección, sobre todo las siguirillas y martinetes, un muchacho de Jerez. Uno de los individuos moros, que hablaba bien el español, en uno de los entreactos llamóme, y después de hablar de varias cosas, me dijo: ¿Cómo se llama lo que acaba de cantar ese joven? Contestéle que siguirillas gitanas, y él entonces me dijo que en su país se cantaba lo mismo, ó sea la música (porque la letra, como se comprenderá, sería en su idioma); y, en efecto, en su lenguaje se puso á cantar, y quitada la letra, la música era igual. ¿Es que durante su estancia en España dejaron esos aires ó se los

llevaron? Creo lo primero, pues no solamente se reduce á las siguirillas, sino á otros cantes los que son suyos, como ya tendremos ocasión de ver.

160. Ahora en la Exposición de París de 1900 he tenido ocasión de ver infinidad de moros y moras cantando y bailando. Sus canciones, ó sea la música, sino igual, tenía un ritmo muy parecido al flamenco y sus bailes lo mismo; ahora que en esto no hay la esbeltez ni la gracia española.

CAPÍTULO III

De los cantes flamencos.

161. Hablemos algo de los cantes que están clasificados como flamenco y de su ejecución, aunque algunos, tomados ó conocidos como tales, se despegan de él.

162. MALAGUEÑAS.—El principiante, al ejecutar la malagueña, debe procurar de no marcar ese ritmo que estamos acostumbrados á oir en las orquestas y bandas militares, las que acentúan demasiado la primera parte de cada compás, pues esto da un carácter especial á la malagueña, el cual difiere bastante á como se toca en la guitarra. La malagueña, aunque se canta en toda España (y en particular en la región andaluza), es exclusivamente de Málaga, pues el ritmo y la cadencia sin afectación que allí le dan no se oye en ninguna otra parte.

163. FANDANGO.—Con éste pasa lo mismo que con la malagueña; pero la parte donde mejor se canta es por la provincia de Córdoba, teniendo fama el *fandanguillo de Lucena*, pueblo de esta provincia.

164. LAS BANDOLÁS.—Muy parecido al *fandango*.

165. LA GRANADINA.—Donde mejor se canta es en Granada, aunque hoy los cantadores que se dedican á estos cantes la han adornado tanto, que resultan preciosas, y sobre todo, cantadas por el sin rival don Antonio Chacón.

166. SEVILLANAS.—Como las anteriores, exclusivas de su provincia (Sevilla); de aquí nacen todas las que se cantan y bailan.

167. JABERAS.—Es una especie de granadina, sólo que es mucho más cadenciosa. Se canta muy despacio y tiene el mismo acompañamiento que la malagueña. Cuentan que la autora de este cante fué una mujer que vendía habas (jabas), de donde proviene su nombre.

La *jabera* tiene su *macho*, ó sea su complemento, al que los inteligentes dan el nombre de *Rondeñas del Negro*.

168. GUAJIRAS.—Este cante no debía estar clasificado como flamenco, pues su ritmo difiere bastante de él. Este cante es cubano, sólo que aquí se le adorna en otra forma, pero á veces con tal mal gusto, que á los hijos de aquel país les costaría mucho trabajo reconocerlo. Su *aire* en Cuba es mucho más vivo á como lo ejecutamos en España.

169. ALEGRÍA.—Es cante y baile que se le conoce con varios nombres. Unos llaman *Juguetillo*, otros *La Rosa* y otros *El Agua*. Donde más se canta y baila es en las provincias de Sevilla y Cádiz.

Hace algunos años las *Alegrías*, cuando se tocaban y bailaban, llevaban un *aire* muy diferente al de hoy. Antes era casi un *andante* y hoy es *prestísimo*, si se puede. Antiguamente la bailadora ó bailador no hacía variación (falseta), y hoy sí la hace.

170. Petenera.—Este cante también proviene de una mujer, según dicen, á la que apellidaban así; pero no cabe duda que su origen es el *paño moruno*, cante y toque antiquísimo, como lo es también el *Punto de la Habana*. Se ha cantado también una petenera llamada *Bola del Fillo*.

171. La Geliana.—Cante por *alegría* muy bonito, el que no cabe duda es moro. Este cuentan que lo trajo á España un evadido de Ceuta y renegado por último, y al volver á España encontró á su mujer casada con otro, y en una fiesta cantó cantares á los cuales pusieron este nombre.

172. El Soldadito y El Mirabá.—Lo mismo que el anterior, tienen su origen moro.

173. Caracoles.—Otro cante por *alegría*, mas su corte difiere mucho del de los anteriores. Este seguramente no es moro. Y, por último, hay *La Romera*, *Cante de Blas Barea* é infinidad de ellos difícil de enumerar.

174. Tango.—Como la *guajira*, es seguramente cubano, sólo que en Cádiz siempre han tenido mucha gracia para el arreglo, y en ello casi siempre ha ido ganando, menos ahora que lo que se canta de todo tiene menos de tango.

175. Zapateado.—Este es un baile que no tiene cante cuando se ejecuta, aunque muy bien se podía cantar, pues existen canciones que se adaptan bien á él.

176. Polo del Fillo.—Este cante es bastante difícil de cantar y tocar, pues requiere en él que acompañe mucha práctica para dar los cambios á tiempo. Es fijo y tiene sus tiempos marcados. Después de terminado el *Polo* se canta una *Solei*. Tiene *introducción* y *macho*.

177. Caña del Fillo.—También es fija en sus tiempos y difícil de cantar y tocar.

178. Polo de Cristóbal Tobalo.—Como los anteriores, fijo. Tiene la misma introducción qye el *Polo del Fillo*.

179. Caña de Curro Paula.—A ésta todo el mundo ha dado en llamarla *Caña del Granadino*, mas no es así, su autor es *Curro*. Es libre al cantar, de modo que, según las facultades del cantador, así pueden durar los tiempos. Por lo tanto, el oficio del que acompaña no es otro que tener el oído muy atento á los cambios de tono, y por aquello de ser libre es mucho más difícil que los cantes anteriores.

180. Martinetes.—Los cantan sin acompañamiento de guitarra, y es uso que los que los cantan siempre piden mucho silencio. Es factible de acompañamiento, pues tiene música y compás determinados. Hay también *Las Carceleras*, cante de funciones de bandidos y de presos.

181. Tonás y livianas.—Cante exclusivo de los gitanos. No se acompaña con ningún instrumento.

Según tradición entre ellos, las treinta y tres coplas de que se componen quiere decir los años que tenía *Jesús* á la hora de su muerte.

Este cante es muy poco conocido y pocos los que lo cantan, y menos quien conozca todas las treinta y tres coplas, pues el que más alcanzará será á una docena.

182. Serranas.—Cante que se acompaña igual que las *siguirillas*, mas es cante que no tiene el corte tan flamenco como éstas.

183. Soleares.—Este cante y toque es muy bonito y estoy casi persuadido que es la matriz de infinidad de cantes flamencos, pues sus cantares se adaptan á casi todos ellos. Hay mucha variación tanto en la música como en los cantares, y es cante de casi toda Andalucía, mientras hay otros que están encerrados en más limitado círculo. El principiante debe procurar que la tercera parte de un compás sí y otro no darle acento bastante, pues esto da carácter al ritmo.

184. Siguirillas gitanas.—He dejado este cante para lo último como más difícil por su medida. Es un compás tan extraño para el que no esté acostumbrado á oirlo mucho, que seguramente le costaría gran trabajo medirlo bien al que por primera vez lo intente. Procure el principiante á la primera nota de cada compás de compasillo darle bastante valor y acentuarla bien, pues de esto depende su buen ritmo.

Hasta hoy el compás de éstas creo que estaba por determinar, y confieso ingénuamente que para hacerlo como lo hago me ha costado bastante trabajo; mas todo lo doy por bien empleado si he conseguido lo que deseaba. Es difícil de cantarlas bien. Por las provincias de Cádiz y Sevilla es donde mejor se cantan. Hay *siguirillas naturales*, de *cambio* y las de *Lázaro Quintana*, y además hay infinidad de clases, porque los autores han sido muchos, como las del *Fillo*, del *Nitri*, del *gran Silverio*, etc., etc.

CAPÍTULO IV

De los cantares.

185. Pondré algunos cantares para que el principiante pueda con ellos irse ensayando en los acompañamientos; donde vea esta señal ⌒ es que varía la posición.

186. Los cantares los pondré tal como los pronuncian los verdaderos flamencos.

SOLEÁ

No le pegue usté a mi pare,
no le pegue usté á mi pare,
que jun probesito biejo
que no se mete con naiden,
que jun probesito biejo
que no se mete con naiden.

MALAGUEÑA

Soy malagueño natibo,
soy malagueño natibo
der barrio la Triniá,
etoy queriendo una niña,
Josú (1), ma bale cayá,
soy malagueño natibo.

GRANADINA

En la torre é la bela,
en la torre é la bela
hay una campana é plata,
cuando suenan su metale
isen que biba Granáa
con toito su jarrabale.

(1) Jesús.

FANDANGO

Yo me metí enuna güerta,
yo me metí enuna güerta
á comerme una mansana,
y me cojio elortelano
comiendome ala ortelana,
yo me metí enuna güerta.

JABERA

Yo no sé que la daito,
yo no sé que la daito
esta serrana á mi cuerpo,
que jago por orbiarla
y ma presente la tengo,
yo no sé que la daito.

PETENERA

Si Dios me diera á mí er mando,
si Dios me diera á mí er mando
como se lo dió á la muerte,
quitara yo deste mundo,
niña é mi corasón,
quitara yo deste mundo
á quien me quita er quererte,
si Dios me diera á mí er mando
como se lo dió á la muerte.

SEVILLANA

La macarena, morena,
la macarena,
la macarena
toitos disen que muera, niña,
la macarena;
toitos disen que muera, morena,
la macarena,
la macarena,
y yo solito igo, niña,
biba y no muera,
y yo solito igo, morena,
biba y no muera.
A les tribiyo,
una purga sartando niña
rompió un lebriyo,
la tinaja de la güa morena
y er cantariyo.

TANGO

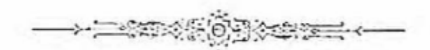
Para dominá un queré,
para dominá un queré
yo é mandaito asé un freno,
yo é mandaito asé un freno; *(se repite)*
para dominá un queré,
para dominá un queré,
para dominá un queré,
y no en contraito un maestro
que me lo sepa jasé.

Sentraña mía
que bien te quiero,
que por tu causa me yeban
á peleá con los negro,
que por tu causa me yeban
á peleá con los negro.

SERRANA

Muere de selo,
muere de selo,
muere de selo
er leon en su cueba,
er leon en su cueba
muere de selo;
muere de selo,
muere de selo,
en ber á su leona,
en ber á su leona
en braso ajeno.
á..... á..... á..... ¡ay!
en braso ajeno.
¡Ay! probesito,
¡ay! probesito,
tambien de selo mueren,
tambien de selo mueren
la nimalito,
á..... á..... á..... ¡ay!
la nimalito.

No pongo coplas modernas por resultar más adecuadas á los cantares las antiguas, y el no poner nada de *siguirillas, polos* y *cañas*, es porque ser'an interminables á causa de sus innumerables ¡ay!



2.EME SECTION

Signes pour le "rasgueado„

CHAPÎTRE I

187. Pour mieux faire comprendre une infinité de noms inconnus de beaucoup de monde, j'emploirai des abréviations qui viendront aider les noms des *rasgueados*.

188. Il y a un *rasgueado* que nous appelerons *graneado*, qui s'exécute comme suit: la main droite un peu courbée en dedans (fig.e 5), les doigts unis et presque droits, on commence à passer sur les cordes tous les doigts, l'un après l'autre, d'abord le petit doigt, puis ensuite les autres jusqu'à l'index. On commencera par la sixième corde pour terminer à la première: faisant en sorte que les sons soient clairement entendus dans ce parcours: c'est-à-dire, que les doigts devront aller suffisamment séparés afin que l'on entende distinctement ce que produira chacun d'eux.

L'abréviation de ce *rasgueado* est *Gr* mis au dessus des notes *(exemple 82)*.

189. Ainsi donc, le *rasgueado graneado* à la mesure de $\frac{3}{4}$ s'exécute par trois mouvements de la main et chaque *rasgueado* complet est l'équivalent d'une mesure; s'il était en $\frac{2}{4}$ il s'exécuterait par deux mouvements.

Exemple n.º 82. — Ejemplo núm. 82.

Gra

Par conséquent, pour écrire le *rasgueado* avec une véritable précision, il faudrait une portée entière pour chaque mesure. Prenons, par exemple, le même que nous avons fait: comme chaque doigt, en faisant le parcours, le fait en donnant six notes, multipliant celles-ci par quatre, qui

SEGUNDA SECCIÓN

Signos para el rasgueado.

CAPÍTULO PRIMERO

187. Para mejor entender una infinidad de nombres desconocidos para muchos, me valdré de abreviaturas que facilitarán los nombres de los rasgueados.

188. Hay rasgueado que llamaremos *graneado*, el cual se ejecuta como sigue: la mano derecha un poco encorvada hacia dentro (fig. 5.ª), los dedos juntos y casi rectos, y empezando con el dedo meñique, siguiéndole el anular, medio é índice, se pasarán uno tras otro por las cuerdas, empezando por la sexta y concluyendo por la primera, haciendo de manera que en ese recorrido se oigan los sonidos claros: esto es, que los dedos vayan lo suficientemente separados para que se oigan con claridad los sonidos producidos por cada uno de ellos.

La abreviatura de este rasgueado será *Gr* puesto encima de las notas que corresponda *(ejemplo 82)*.

189. Como se ve, el rasgueado graneado en compás de $\frac{3}{4}$ se ejecuta con tres movimientos de la mano, y cada rasgueado completo vale un compás, y si fuesen en $\frac{2}{4}$ serían dos movimientos, etc., etc.

Ahora bien: para escribir el rasgueado con verdadera precisión, sería necesario un pentágrama entero para cada compás. Pongamos por ejemplo este mismo que hemos hecho: como cada dedo al hacer el recorrido lo hace dando seis notas, multiplicándolas por cuatro, que son los dedos, resultarían que á cada

sont les doigts, il résulterait vingt-quatre notes pour chaque mesure. Mais, ayant dit dans la première partie de cette Méthode que la plus grande quantité de notes qui entrent dans une partie de la mesure sont seize, il faudrait le classer comme valeurs irrégulières. Avec ce qui est dit et afin d'abréger, j'écrirai le plus simplement possible; me servant de quelques légères explications et d'exemples pour me faire mieux comprendre.

190. Ordinairement, pour jouer un morceau du genre andalou, on commence presque toujours *rasgueando;* je me servirai donc du mot abregé *RAS*, qui signifie *rasgueando* et du mot *FIN* à la fin du *rasgueado*.

"Rasgueado" sec.

191. Il est ainsi appelé parce qu'il produit en l'exécutant, un effet diférent au *graneado;* car, dans celui-ci toutes les cordes produisent des vibrations en même temps. Dans l'autre non. Son exécution est comme suit: La main droite à la hauteur du cerceau de la guitare, les doigts unis et légèrement (fig.ª 6) courbés, et dans cette position, laisser tomber la main sur les cordes (comme si la main était endormie) sans la contenir jusqu'à tant qu'elle ait passé sur toutes les cordes (fig.ª 7) afin que les vibrations ne soient pas étouffées. Son abréviation est *S-b (exemple 83)*.

192. La série de points qui suivent après l'abréviation signifient qu'on répète la même chose jusqu'à leur terminaison.

193. Il y a une manière de passer l'index sur les cordes, qui consiste à passer ce doigt sur celles-ci, le plus légèrement possible, en commençant par la première jusqu'à la quatrième, afin que son effet soit pareil à un *rasgueado* sec; mais, au lieu de le faire avec toute la main en descendant on le fait avec l'index seulement et en montant.

Ainsi qu'on le verra, on s'en sert beaucoup dans le *flamenco;* car, en plus de l'employer dans

tiempo del compás le pertenecerían veinticuatro notas, y como he dicho en la primera parte de este Método que la mayor cantidad de notas que entran en una parte de compás son diez y seis, había que clasificarlo como valores irregulares. Con lo anteriormente dicho y con objeto de abreviar, escribiré lo más sencillo posible, valiéndome de ligeras explicaciones y ejemplos para su mejor comprensión.

190. Como al tocar algo del género andaluz, es muy extraño no empezar rasgueando, para mayor brevedad, siempre pondré *RAS* en esta forma, que quiere decir rasgueando y *FIN* al terminar el rasgueo.

Rasgueado seco.

191. Llámase así porque, al hacerlo, produce un efecto diferente al graneado, pues en éste vibran todas las cuerdas al mismo tiempo, mientras que en el otro no. La forma de ejecutarlo es como sigue: se pone la mano derecha á la altura del aro (fig. 6.ª) de la guitarra, los dedos juntos y ligeramente encorvados, y en esta posición se deja caer la mano encima de las cuerdas (como si dijéramos á mano muerta) y procurando no sujetarla por lo menos hasta haber pasado por encima de todas (fig. 7.ª) y no antes, con el fin de no ahogar las vibraciones. Su abreviatura *S-b (ejemplo 83)*.

Exemple n.º 83. Ejemplo núm. 83.



192. La serie de puntitos que siguen á la abreviatura quiere decir que se hace igual hasta donde terminan.

193. Hay una forma de dar con el índice á las cuerdas, que consiste en pasar aquél por éstas, empezando por la primera hasta la cuarta, y al pasarlo procurar que sea todo lo más ligero posible, con el fin de que su efecto sea igual á un rasgueado seco, sólo que en vez de hacerlo con toda la mano y bajando, se hace con este dedo solo y subiendo. Esto es muy usado en el flamenco, como ya se verá, porque además de servir en el rasgueado, sirve también

le *rasgueado*, on s'en sert aussi dans les variations. Son abréviation est (*exemple 84*).

cuando se están haciendo variaciones. Su abreviatura es (*ejemplo 84*).

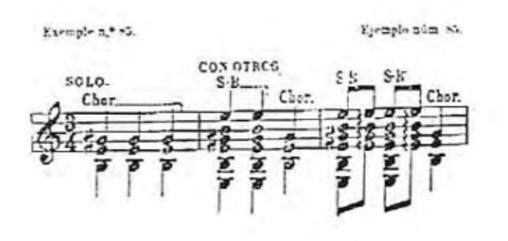


Pichenette.

194. C'est une espèce de coup donné avec le doigt du milieu. On prend ce doigt avec le pouce, (fig.° 8) et on le lance avec la force que l'on croira nécessaire, faisant en sorte de frapper au milieu des cordes afin de faire sonner la cinquième, la quatrième et la troisième. La main se place à une certaine distance de la couverture de la guitare pour ne pas amortir les sons. La place la plus indiquée pour donner la pichenette est trois centimètres en dessous de la bouche de la guitare. Son abréviation est *Chor* (*exemple 85*).

Chorlitazo.

194. Es una especie de golpe dado con el dedo medio. Se coge este dedo con el pulgar (fig. 8.ª) y se despide con la fuerza que uno crea conveniente, procurando dar en medio de las cuerdas á fin de que suenen la quinta, cuarta y tercera; la mano se coloca despegada de la tapa con objeto de que no se amortigüen los sonidos y el sitio más adecuado para darlo es unos tres centímetros por debajo de la boca de la guitarra. Su abreviatura será *Chor* (*ejemplo 85*).



«Rasgueado» double.

195. On appelle ainsi un *rasgueado* qui, tant qu'il dure, fait entendre continuellement des sons. La main se place de la même manière que pour le *graneado* et une fois que les quatre doigts ont parcouru les six cordes, aussitôt après la sortie de l'index, lorsque le pouce (fig.° 9) entre à son tour sur les cordes, en commençant par la première jusqu'à la sixième, et celle-ci touchée, on fait un autre mouvement en descendant. Ces trois mouvements ont la durée d'une mesure de $\frac{3}{4}$ On comprendra que la manière de donner le coup avec le pouce en commençant par la première corde, ne peut se faire qu'avec l'ongle; c'est-à-dire, de même que fait un pianiste avec le pouce pour exécuter rapidement une chrématique. Son abréviation est *Gr.-d* (*exemple 86*).

Rasgueado doble.

195. Se llama así á un rasgueado en el cual, mientras dura, no para de oirse sonidos; se coloca la mano lo mismo que para el graneado, y una vez que han recorrido los cuatro dedos las seis cuerdas, no bien acaba de salir el dedo índice, cuando el pulgar (fig. 9.ª) entra dando á las cuerdas, empezando por la prim ra hasta llegar á la sexta, y no bien termina de dar á ésta cuando se hace otro movimiento bajando. Estos tres movimientos tienen la duración de un compás de $\frac{3}{4}$, y, como se comprenderá, la forma de dar con el pulgar empezando por la primera, no puede ser otra que por la parte de la uña, esto es, como haría un aprendiz á pianista para hacer una escala rápida que se vale del pulgar. Su abreviatura *Gr.-d* (*ejemplo 86*).



Coup.

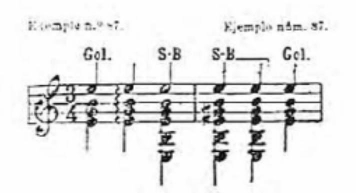
195. Le coup fait aussi partie du *rasgueado* et son exécution paraît très-simple; mais dans la pratique il est un peu difficile.

Pour l'exécuter, on tiendra la main droite (figure 10) en l'air à une distance de trois à quatre centimètres au dessus des cordes, l'index plié par sa seconde phalange et de cette façon, laisser tomber la main vers la couverture de la guitare, faisant en sorte que le doigt du milieu et l'annulaire, en frappant sur la couverture, le fasse avec les bouts des doigts; et au même moment que les autres produisent le coup, ou pour mieux dire en même temps, l'index perd la position qu'il a, car il reste droit (fig.e 11) en passant par dessus la quatrième, la troisième, la seconde et la première cordes. C'est-à-dire, qu'il doit produire un son pareil à celui que fait un *rasgueado* sec, mais avec moins de force. L'effet que produit le coup quand il est bien fait, est assez agréable. De plus, il ne va presque jamais seul; il va toujours combiné avec un autre ou avec plusieurs. Son abréviation est *Gol* (*exemple 87*).

Golpe.

196. Este entra también en la clasificación de rasgueado, y cuando se ejecuta parece muy sencillo, mas en la práctica es algo dificultoso.

Para ejecutarlo, se pondrá la mano derecha (figura 10.ª) elevada de las cuerdas como unos tres ó cuatro centímetros, dóblese el índice por su segunda falange, y en esta forma se dejará caer la mano hacia la tapa, procurando que el dedo medio y el anular, al dar en dicha tapa, lo efectúen con las yemas de los dedos, y el índice en el momento que los otros producen el golpe, más bien dicho al mismo tiempo, pierde la posición que lleva, pues pasando por encima de la cuarta, tercera, segunda y primera, queda recto (figura 11.ª), esto es, que ha de producir un sonido igual al que produce un rasgueado seco, sólo que con menos potencia. El efecto que produce el golpe, una vez bien hecho, es bastante agradable; además, casi nunca va solo, siempre va combinado con otro ú otros. Su abreviatura será *Gol* (*ejemplo 87*).



Pichenette double.

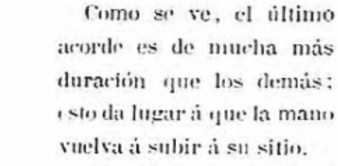
197. Son exécution est aussi un peu difficile, et on doit l'exécuter comme suit: la main droite fermée, mettant le pouce de façon à assujetir les autres doigts, comme si on avait quelque chose dans la main (fig.e 12). Une fois la main dans cette position, on la porte vers la douzième touche et là, à une hauteur de deux ou trois centimètres (figure 13) on commence, par laisser échapper les doigts, un par un, le plus rapidement possible, en commençant par le petit doigt et faisant en sorte que la main descende en même temps vers le pont de la guitare. Ce *rasgueado* complet se compose de trois fois la même opération et il porte, en lui-même, une mesure de $\frac{3}{4}$.—On les fait aussi très-doubles et alors les mesures peuvent

Chorlitazo doble.

197. Es también algo difícil de ejecutar; la forma es como sigue: se cierra la mano derecha y el pulgar se pone de modo que sujete á los demás dedos, lo mismo que si tuviera uno algo metido en la mano y aprieta para que no se lo arrebaten (figura 12.ª). Una vez puesta la mano en esta posición se lleva hacia el traste doce, y allí, con la mano elevada unos dos ó tres centímetros (figura 13.ª), se empieza por ir soltando dedo por dedo, lo más rápidamente posible, comenzando por el meñique, y procurando que la mano al mismo tiempo vaya bajando hacia el puente, advirtiendo que este rasgueado completo se compone de tres veces la misma operación y él de por sí llena un compás de $\frac{3}{4}$.

durer tout le temps que l'on veut: ajoutant. qu'aussitôt que le petit doigt, c'est-à-dire l'index, est sorti. il faut fermer immediatement la main pour continuer les mouvements successifs.—Pour obtenir le meilleur effet. on doit faire sonner les sixième, cinquième et quatrième cordes. Son abréviaton est *Chor-d (exemple 88)*.

Ainsi qu'on le voit. le dernier accord est d'une plus grande durée que les autres: ce qui donne lieu à ce que la main remonte à sa place.



198. Il n'y a pas d'autres *rasgueados* connus. Il faut avoir grand soin de les combiner entre eux. On les entend bien des fois et ils résultent d'une autre classe. Ce n'est pas ainsi. C'est que quand la main droite a obtenu une grande exécution. on arrive à faire des *rasgueados* doubles ou triples. Il convient de commencer par le plus simple. c'est-à-dire le *sec*, en montant et en descendant: et ne passer outre tant qu'il ne soit pas bien dominé. Ensuite, on passe à la pichenette simple. *granead*o, *rasgueado* double, et pichenette double: puis en dernier lieu au coup.

CHAPITRE II

Combinaison des "rasgueados..

199. Je dirai quelque chose au sujet de la combinaison des *rasgueados*. après qu'ils soient bien appris. un par un. comme il a été dit précédemment.

Supposons toujours une mesure de $\frac{3}{4}$ qui est la plus en usage dans le flamenco. Dans cette mesure, on peut faire tous les *rasgueados* simples. doubles ou bien combinés avec d'autres. En premier lieu. deux *rasgueados* secs en descendant et un *chorlo* simple font une mesure: en la répétant plusieurs fois de suite. les unes dans la position de mi majeur et les autres en la mineur il résulte le *rasgueado* simple des *Soleares*. Pour le faire

Se hacen también muy dobles y entonces pueden durar los compases que uno desee, observando que una vez salido el último dedo, ó sea el índice, es preciso cerrar inmediatamente la mano para continuar los movimientos sucesivos. Las cuerdas que se suelen sonar, y es donde resulta de mejor efecto, son la sexta, quinta y cuarta. Su abreviatura es *Chor-d (ejemplo 88)*.

Como se ve, el último acorde es de mucha más duración que los demás: esto da lugar á que la mano vuelva á subir á su sitio.

198. Todos estos son los rasgueados conocidos. De la buena combinación entre ellos hay que tener mucho cuidado: estos mismos se oyen muchas veces y parecen de otra clase, mas no es así, motivado á que una vez la mano derecha adquiera mucha ejecución, llegan á hacerse los rasgueados dobles ó triples. Conviene empezar por el más sencillo, ó sea el *seco*, subiendo y bajando y no pasar á otro mientras no esté bien dominado, luego al *chorlo sencillo*, *graneado*, *rasgueado doble*, *chorlo doble* y, por último, al *golpe*.

CAPÍTULO II

Combinación de los rasgueados.

199. Voy á decir algo sobre la forma de combinar los rasgueados, una vez bien aprendidos, uno por uno, en la forma expuesta anteriormente.

Supongamos siempre un compás de $\frac{3}{4}$, que es el más usado en el flamenco; dentro de este compás se pueden hacer todos los rasgueados sencillos, dobles ó bien combinados con otros. Primero dos rasgueados *secos* bajando y un *chorlo sencillo* componen un compás, y repitiendo éste varias veces seguidas, unas en la posición de *Mi* mayor y otras en *La* menor, resultará el rasgueado sencillo de las soleares; mas queremos hacerlo algo

plus double, on fait alors une mesure et la suivante.

Dans la première partie de la mesure, on introduit un *rasguedo* sec en descendant et un autre en montant. Dans la seconde partie, on fait la même chose; dans la troisième, un seul en descendant; ayant ainsi trois combinaisons.

Voici un autre: une mesure avec deux *rasgueados* secs et un *chorlo*, et l'autre plein avec un *rasgueado* double et continuer ainsi plusieurs fois. Encore un autre: une mesure avec trois secs, celle qui suit avec *chorlos* doubles et la troisième et quatrième suivies avec *chorlos* doubles. Cet air a beaucoup de mouvement et de bon effet. Les entrées pour les *rasgueados* se font toujours evec le *graneado*.

Le coup se combine aussi avec d'autres coups de la manière suivante: coup sec en montant et coup sec en descendant, et s'il s'agit de la mesure de $\frac{3}{4}$ deux coups d'abord et un sec après en montant et un autre en descendant.

200. Avec ces légères explications, l'élève peut faire des combinaisons avec les *rasgueados*. Pour que la terminaison du *rasgueado* soit plus énérgique, on la fait ordinairement avec l'ongle du pouce, qui parcourt depuis la première corde jusqu'à la sixième. On se sert aussi d'un *graneado* ou d'un coup sec en descendant et d'un autre en montant: les deux très-rapides.

Nous mettrons un exemple du pouce, qui est celui dont on se sert le plus. Son abréviation est ~~~~ (*exemple 89*).

Exemple n.° 89. — Ejemplo núm. 89.



más doble, pues entonces se hace un compás como llevo dicho y el siguiente. Dentro de la primera parte del compás se pone un rasgueado *seco* bajando y otro subiendo, en la segunda parte lo mismo, mas en la tercera se hará uno solo bajando, teniendo así tres combinaciones. Otro: un compás con dos *secos* y un *chorlo* y el otro lleno con un rasgueado *doble* y seguir así varias veces. Tercero: un compás con tres *secos*, el siguiente con *chorlos dobles* y el tercero y cuarto seguidos con *chorlos dobles*: este aire es muy movido y de buen efecto. Las entradas para los rasgueados siempre suelen hacerse con el graneado.

El *golpe* se combina también con otros y en la forma siguiente:

Golpe seco subiendo y seco bajando, y si es en el compás de $\frac{2}{4}$, dos golpes primero, luego uno seco subiendo y otro bajando.

Con estas pequeñas explicaciones ya puede el principiante hacer combinaciones con los rasgueados.

200. La terminación del rasgueado, para que sea más enérgica, suele hacerse con la uña del pulgar, corriéndola desde la primera á la sexta, y también con un *graneado* ó con un *seco* bajando y otro subiendo, los dos muy rápidos. Pondremos un ejemplo del pulgar por ser el más usado. Su abreviatura será ~~~~ (*ejemolo 89*).



SECCION TERCERA

CAPITULO PRIMERO

De varios particulares.

201. La clasificación de los *Aires andaluces* he creido conveniente ponerlos por orden, no de ejecución, sino de medida, ó sea lo que más cuesta darle compás y aire, esto es: primero *Malagueñas*, segundo *Granadinas*, tercero *Tangos*, cuarto *Guajiras*, quinto *Soleares*, sexto *Alegrías* y séptimo *Siguirillas*. Esto lo hago del mismo modo en el flamenco fácil como en el más difícil.

202. Mi idea al dividir en dos partes, una sencilla y otra más difícil lo concerniente al flamenco ha sido con objeto de que el principiante vaya poco á poco dominando y cogiendo el compás y aire de lo más sencillo, y así, al llegar á lo más difícil, ya no es cuestión nada más que de tener ejecución, pues lo principal se ha podido zanjar.

203. Todas las observaciones hechas para el flamenco fácil encajan bien para el más difícil. Hagamos una pregunta: ¿Es verdad ó no que el flamenco cuanto más se armonice pierde más su caracter? En esto hay algo de razón para los que tal dicen, pero si el que lo toca posee una brillante ejecución y lo domina, no solo no le quita caracter sino que le engrandece.

204. Una vez dicho todo lo anterior, solo me resta indicar algunas particularidades de estos aires. Siempre han creido que el flamenco no está sujeto á regla fija, que se toca á capricho, más desde el momento que demuestro que entra en música y tiene compás exacto, lo creo sujeto á todas las reglas de la misma, igual que cualquier otra obra, sea de la índole que quiera. Verdad es que debido á su ritmo extraño y libertad en la formación de sus acordes, se presta mucho á la fantasía del que ejecuta, más esto quiere decir que en este género se permiten y hasta *dicen* ó suenan bien ciertas libertades en la combinación de acordes que en obras de otra naturaleza estarían muy mal vistas.

205. Con lo dicho en el párrafo anterior y con que el que haya de interpretar este Método procure medir lo mejor posible lo que hay escrito sobre ello, es lo suficiente para aproximarse á su verdadero ritmo.

206. Sucede con el flamenco lo mismo que con los concertistas y directores de orquesta. Se oye interpretar á diez de los primeros una misma obra y cada uno da el colorido que cree conveniente según sus facultades materiales y morales, y de los Directores no digo nada, cansados estamos de oir decir: Fulano, qué grân Director es, qué colorido, qué matices hace dar á tal ó cual parte de una obra, etc.

Esto quiere decir que las mismas variaciones de flamenco, hechas por diferentes ejecutantes, cada una lleva el sello que las imprime el que las está ejecutando.

207. Muchas veces en mi vida he sido preguntado por los aficionados en qué consistía la formación de una variación para que no sobre ni falte. Nunca mejor ocasión que esta para explicarlo. Procedamos por orden.

La *Malagueña* y la *Granadina*, una expresión (expresión en música son ocho compases) ó sea una

pequeña variación puede ser de tres compases, más si queremos alargar esta misma variación hay que agregar cuatro compases más, y así sucesivamente de cuatro en cuatro.

Explicaré el por qué del aumento de cuatro en cuatro. En la *Granadina,* para llevar bien el compás, es preciso dar dos de ellos seguidos en *si* y otros dos en *do,* volviendo otra vez á *si,* etc., etc. Si empezáramos la variación, al mismo tiempo que el primer compás que se da en *si*, entónces la primera expresión en vez de tres compases tendría cuatro, que sumados con los otros cuatro de la segunda expresión serían ocho compases, más como la variación no empieza en ese primer compás si no en el segundo, de ahí resulta que la primera expresión no tiene más que tres compases, que sumados con los cuatro de la segunda hacen siete.

De modo que una variación de *Malagueña* ó *Granadina* puede tener tres, siete, once ó quince compases, pero nunca cuatro, ocho, doce, dieciseis, etc.

208. De *Tangos, Guajiras, Soleares, Alegrías* y *Siguirillas* la variación menor no puede tener menos de tres compases y para ir agrandándola es preciso aumentarla de dos en dos, ó sea: tres, cinco, siete, nueve, etc., etc.

209. Sexta en *Re* quiere decir que para templar esa cuerda en este tono se pondrá al unísono con la cuarta cuerda al aire y lo mismo sucede cuando se dice quinta en *sol*, etc., etc.

210. El principiante debe aprender bien todos los paseos y rasgueados de todas las piezas, hasta saberlos bien de memoria; así, cuando en el transcurso de una pieza encuentre que diga *Ras. ó Pas.*, no tiene necesidad de volver hojas y de mirar como se hace el rasgueo ó el paseo de aquella pieza, pues estas abreviaturas quieren decir que se hagan el paseo ó el rasgueo que marca el principio de cada pieza.

211. El codo del brazo izquierdo es muy conveniente que vaya siempre lo más unido posible al cuerpo, pues de esta manera se colocará la mano en su debida forma y es casi imposible adquirir vicio alguno y las posiciones que al principio parecerán dificultosas de hacer, se efectuarán con relativa suavidad teniendo la constancia desde un principio de poner el codo como digo *(figura núm. 1).*

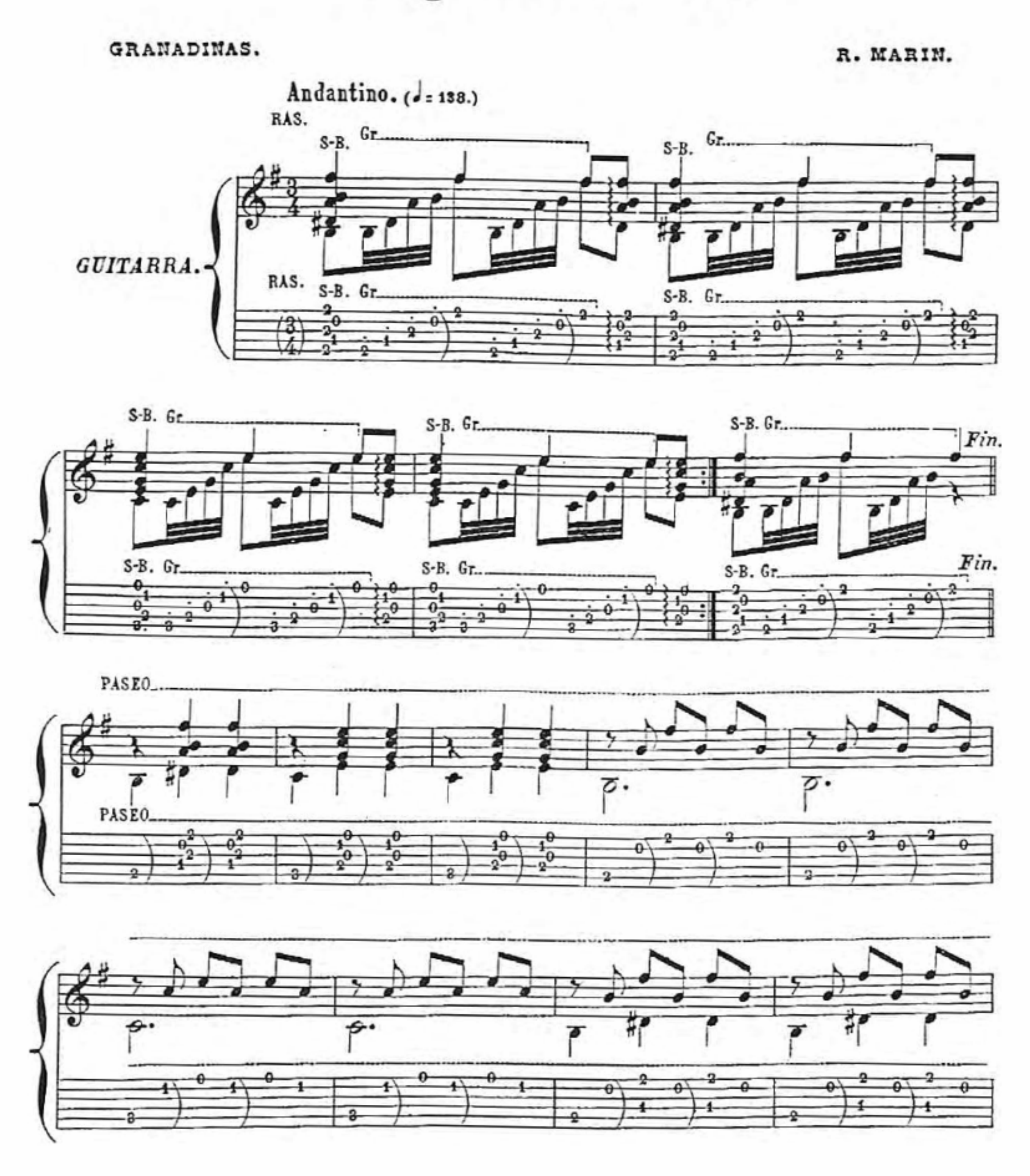
212. Sucede al principiante, cuando empieza á templar la guitarra, que no sabe si tiene que subir ó bajar la cuerda que está templando, puesto que su oído no tiene la suficiente practica para saber si está alta ó baja, por cuyo motivo hago la presente aclaración.

Queremos templar la quinta cuerda y para ello es necesario, como ya llevo dicho en los párrafos 123 y 124, pisar la sexta cuerda en el quinto traste é ir subiendo ó bajando la quinta cuerda hasta parecerla al unísono con la sexta; pero á lo mejor, creido el principiante de que aun sigue baja la quinta, la sigue subiendo hasta que por último esta se rompe. Para saber si está alta no hay más que pisar la sexta cuerda en el sexto traste y si el sonido que produce esta está más al unísono con la quinta que pisada en el quinto traste no cabe duda que está alta y hay que bajarla, más si el sonido es menos unísono hay que subirla.

Para saber si está baja hay que hacer la misma operación, solo que en vez de pisar la sexta cuerda en el quinto ó sexto traste hay que pisar en el cuarto.

Segunda Parte.

GRANADINAS. R. MARIN.




PASEO.
PASEO.
vivo
vivo
dolce.
PASEO.
PASEO.


PASEO.
PASEO.
Vivo
RAS-PAS.
RAS-PAS.


PASEO.
PASEO.
RAS.
RAS.

Tango

R. Marin



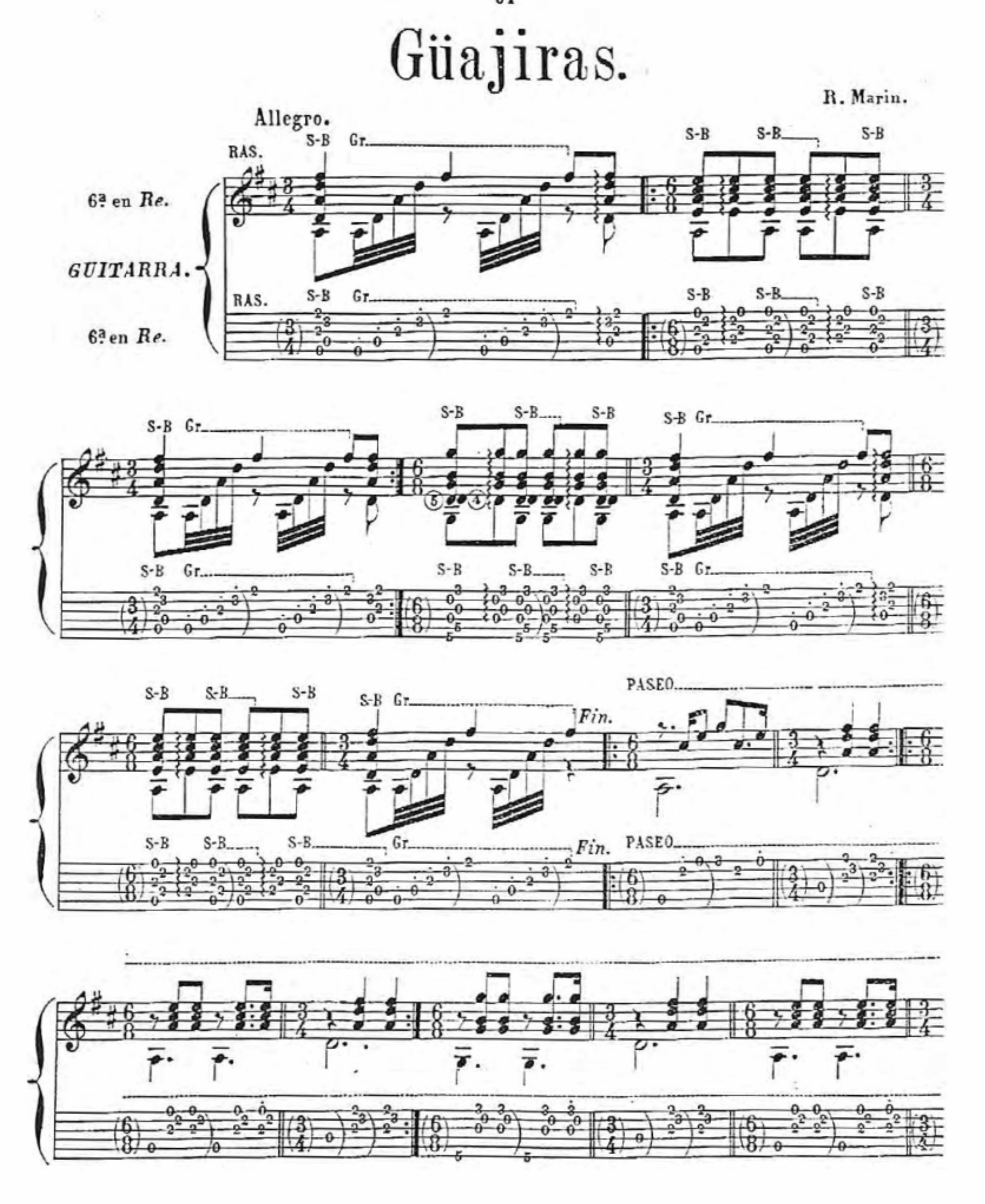

M-C-3
RAS.
M-C-3
RAS.
C-3
C-3


C-5
RAS-PAS.
C-10
RAS-PAS.


C-6
C-8
C-3
C-2
C-1
RAS=PAS.
RAS=FIN.

Güajiras.

R. Marin.




PASEO.
PASEO.
C-2
C-2
RAS-PAS.
RAS-PAS.


COPLA.
PASEO.
COPLA.
PASEO.
RAS-PAS.
RAS-PAS.
Vivo
RAS.
RAS.

Soleares.

R. Marin.




RAS-PAS.
RAS-PAS.


C-3
C-1
RAS=PAS.
PASEO.
C-5


C-3
C-3
C-1
C-1
RAS.
RAS.
Alegria.
Presto.
R. Marin.
RAS.
S-B
GUITARRA.
RAS.
S-B


Fin.
S-B
S-B
S-B
S-B
Chor.
p
PASEO

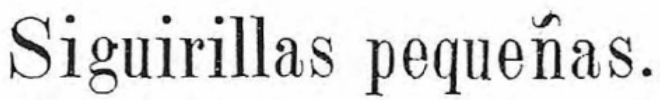

RAS.
RAS.
RAS.
RAS.
C-5
C-5


C-5
C-5
C-4
C-3
C-2
RAS.




RAS.
RAS.





Siguirillas pequeñas.




RAS-PAS.
RAS-PAS.
PASEO.
PASEO.

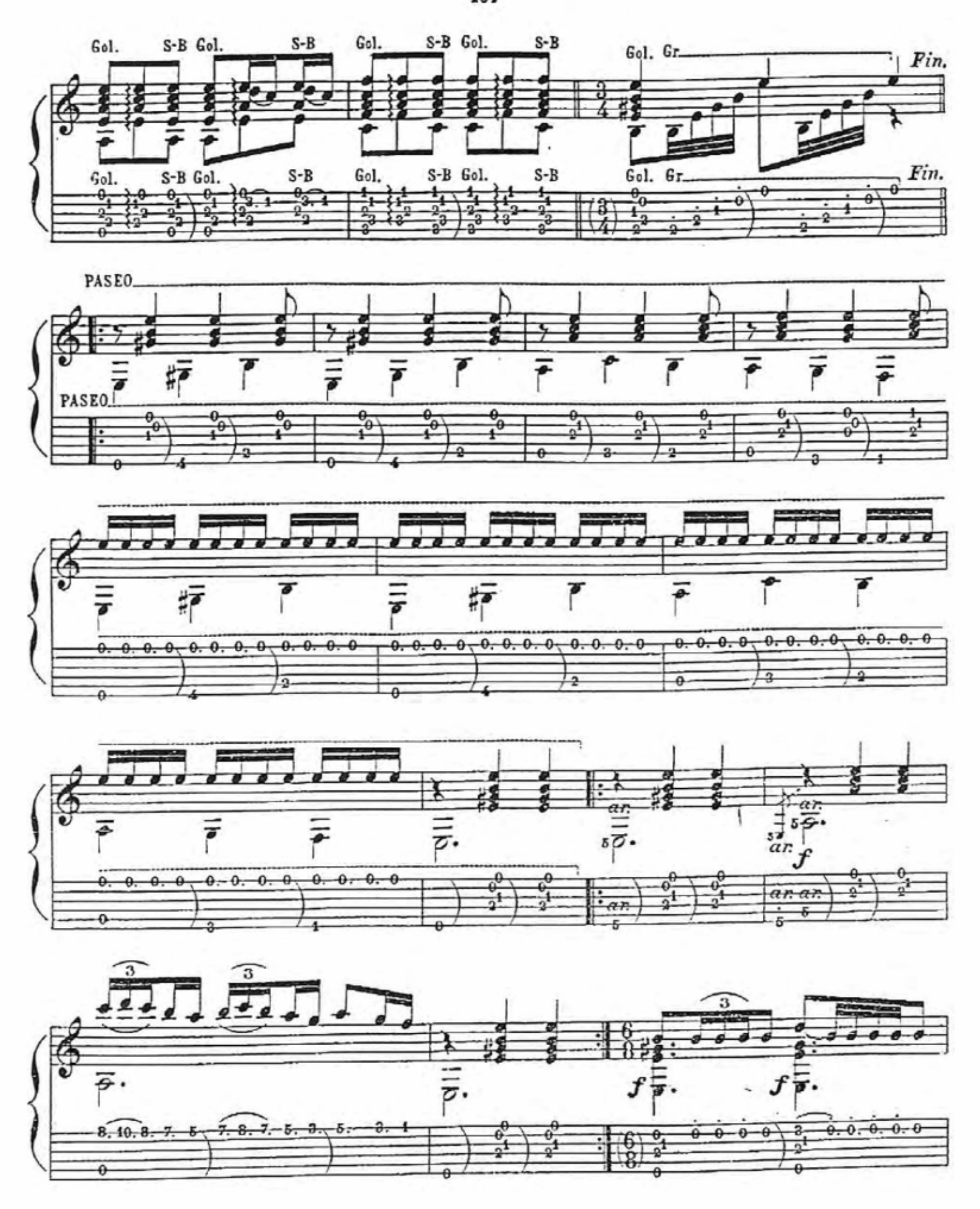

PASEO.
PASEO.
RAS-PAS.
RAS-PAS.
RAS.
RAS.

Malagueñas

Propiedad.

RAFAEL MARIN.
Pr: 2 Ptas.




Gol. S-B Gol. S-B Gol. S-B Gol. S-B Gol. Gr. Fin.
Gol. S-B Gol. S-B Gol. S-B Gol. S-B Gol. Gr. Fin.
PASEO
PASEO
ar.
ar. ar.
f


RAS.
M-C-5
RAS-PAS.


ar.
12
PASEO.
COPLA de mano izquierda sola.
ar.
PASEO.
COPLA de mano izquierda sola.


M-C-9
RAS-PAS.
M-C-9
RAS-PAS.

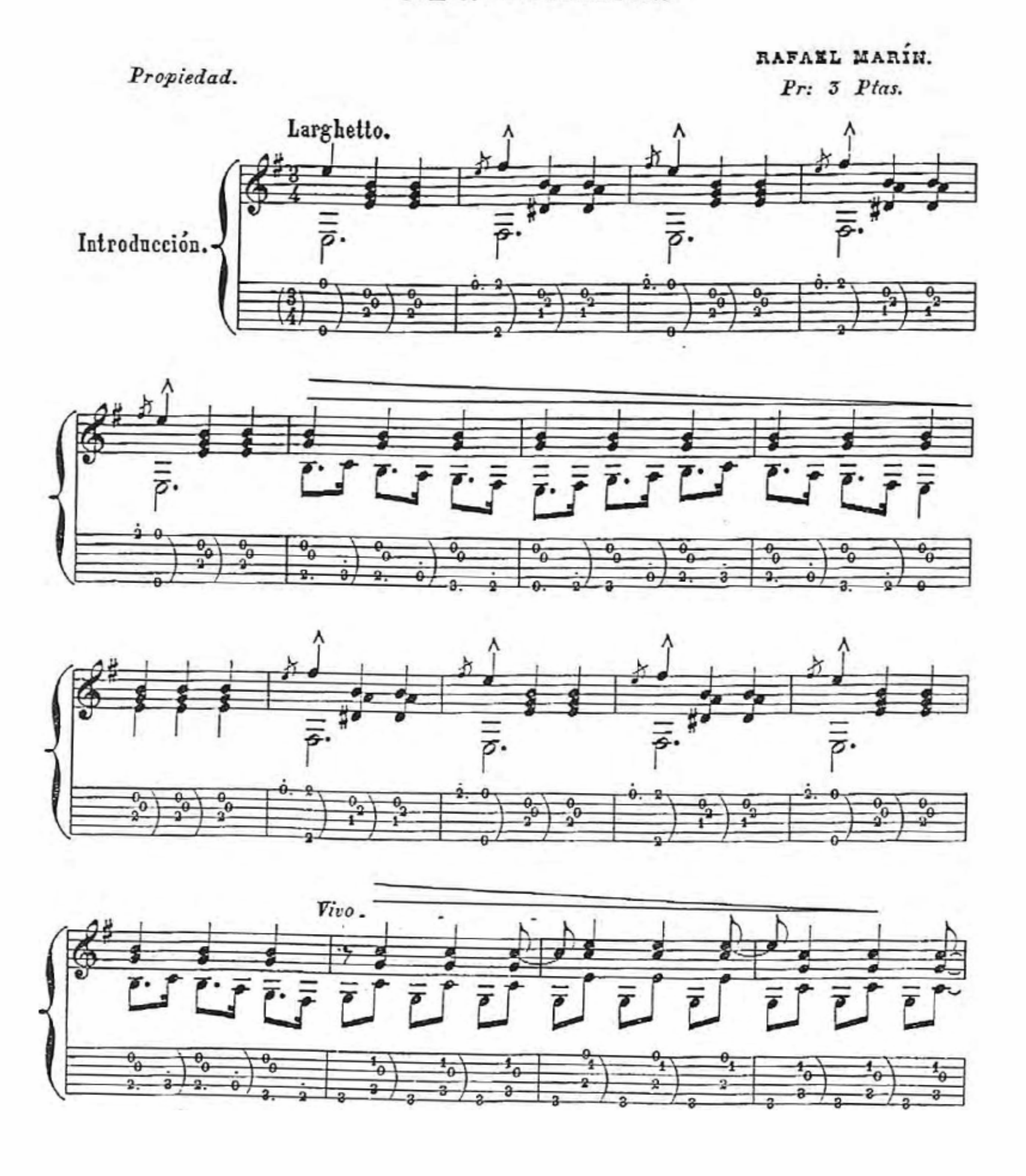

M-C-5
PASEO.
ff
M-C-5
PASEO.
C-3
C-1
C-3
C-1
M-C-5
C-5
M-C-5
C-5
RAS.
RAS.

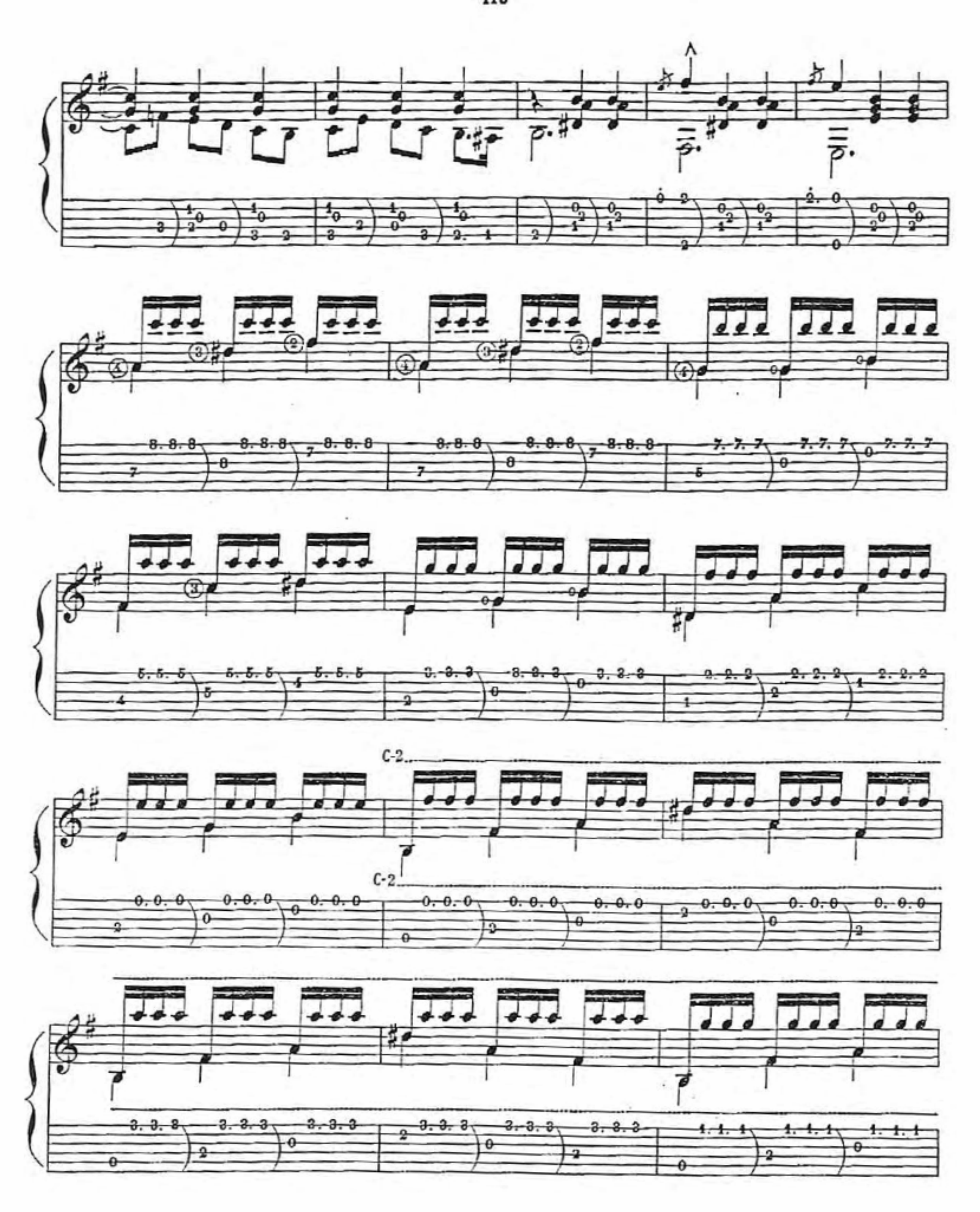
Granadinas

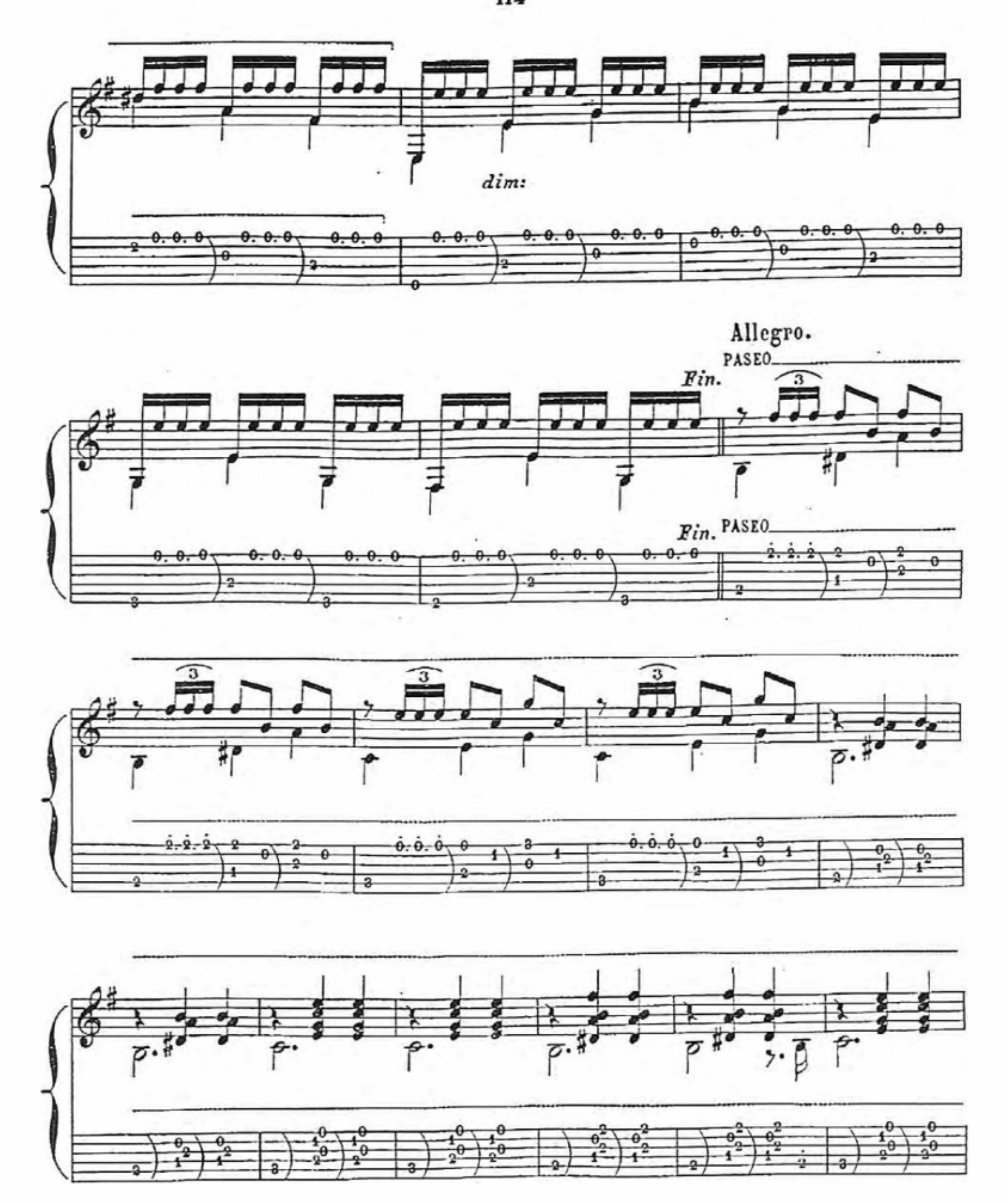
Propiedad.

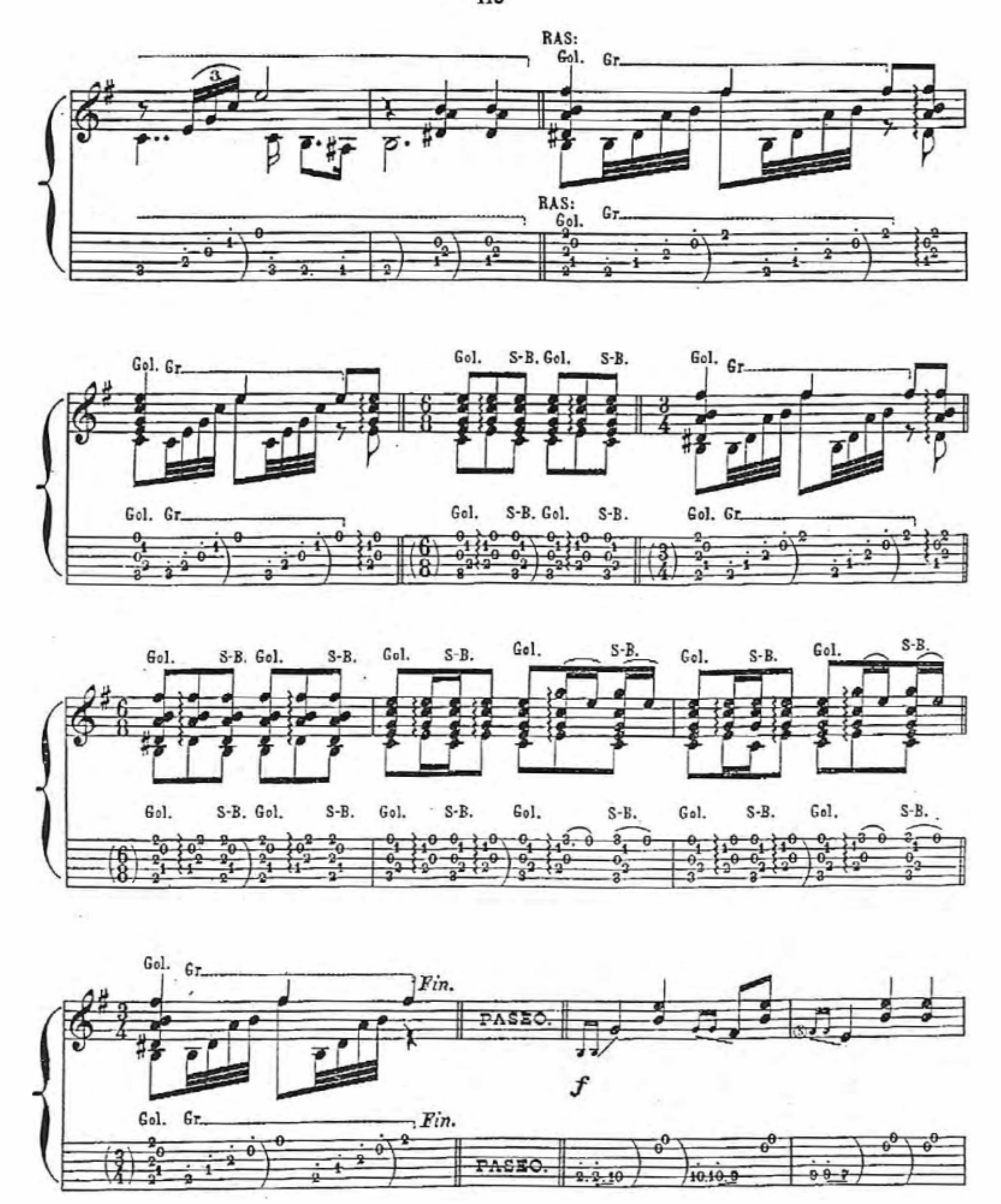
RAFAEL MARÍN.

Pr: 3 Ptas.

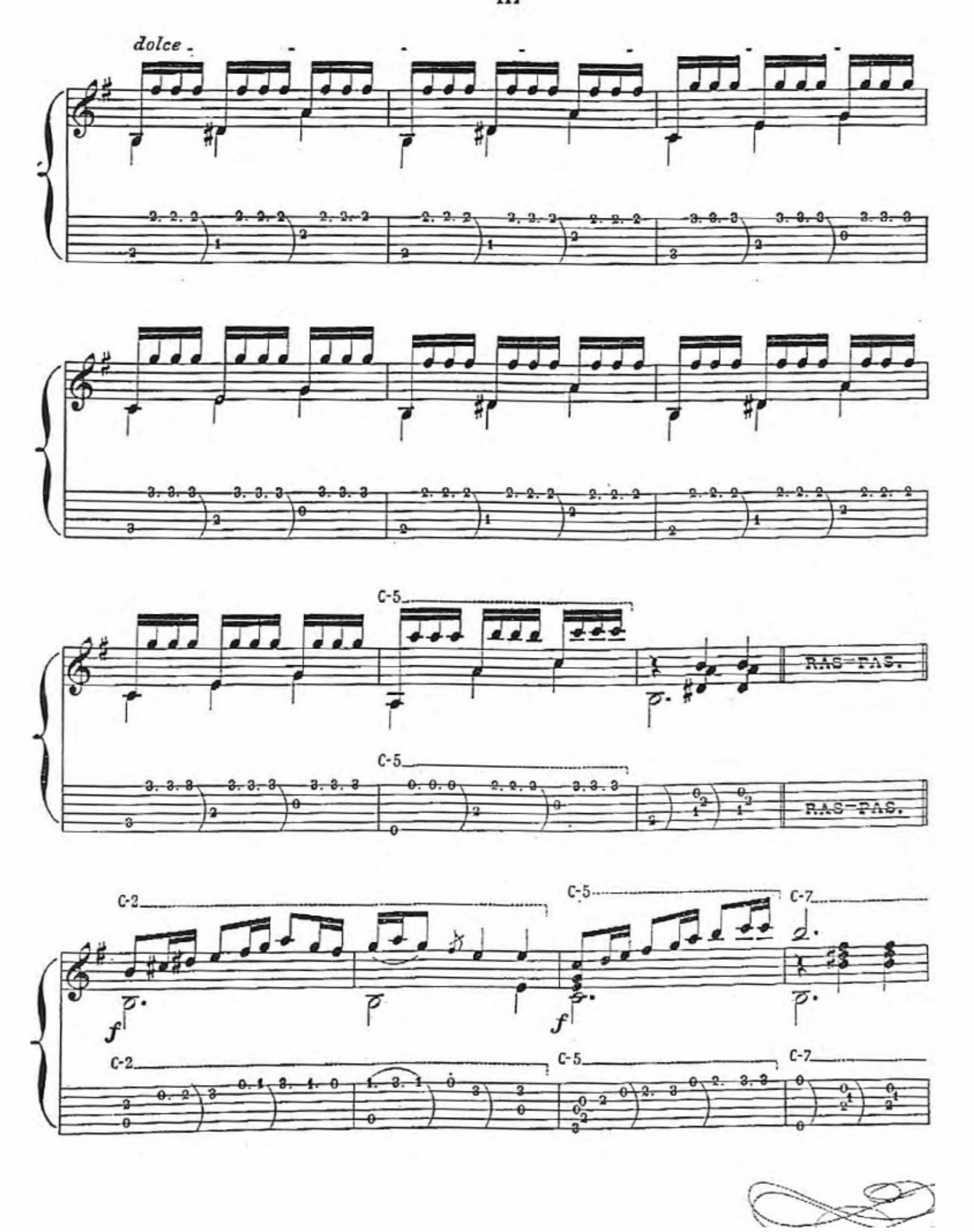



C-2
C-2

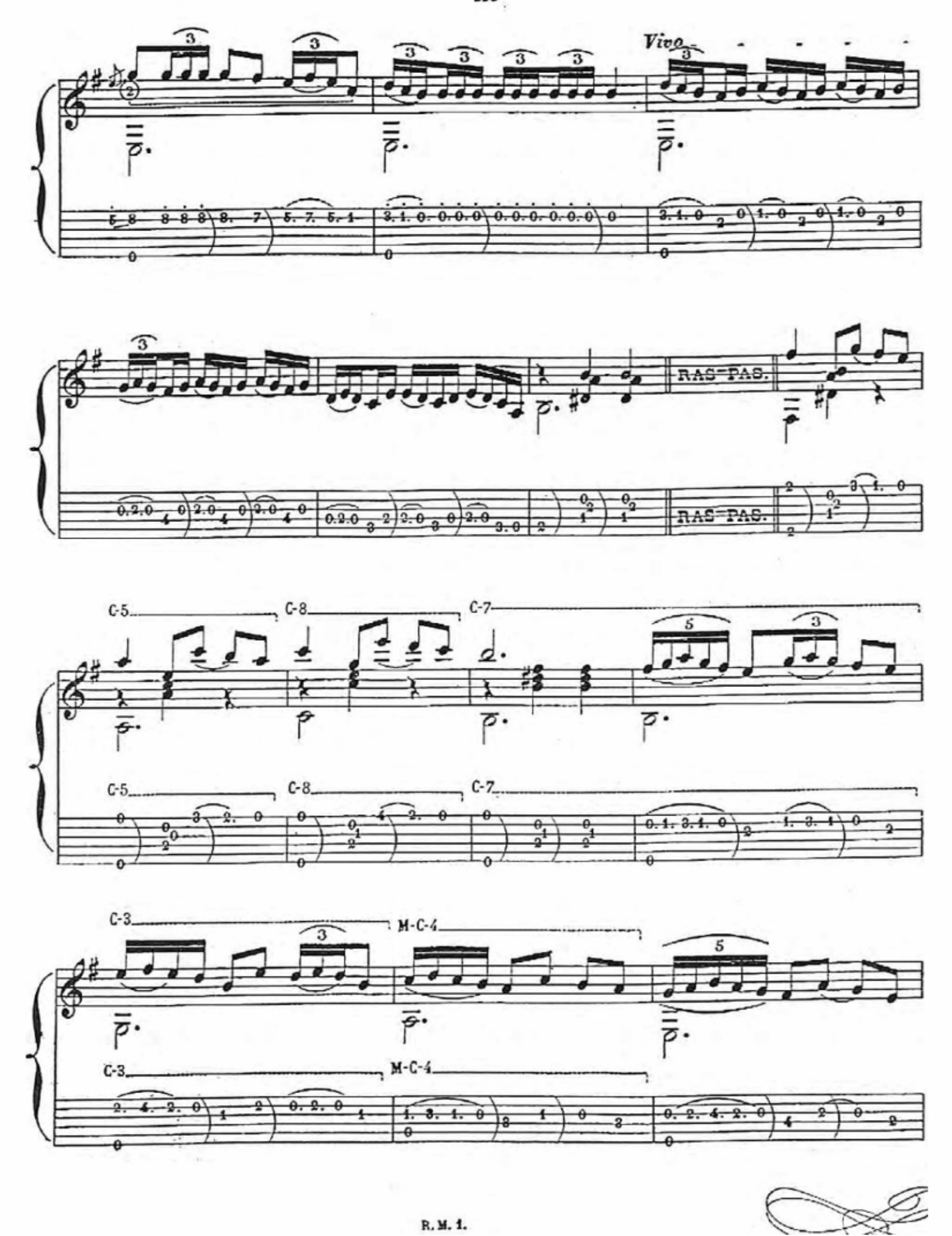

dim:
Allegro.
PASEO
Fin.
Fin.
PASEO


RAS:
Gol. Gr.
Gol. S-B.
6/8
3/4
Fin.
PASEO.
f

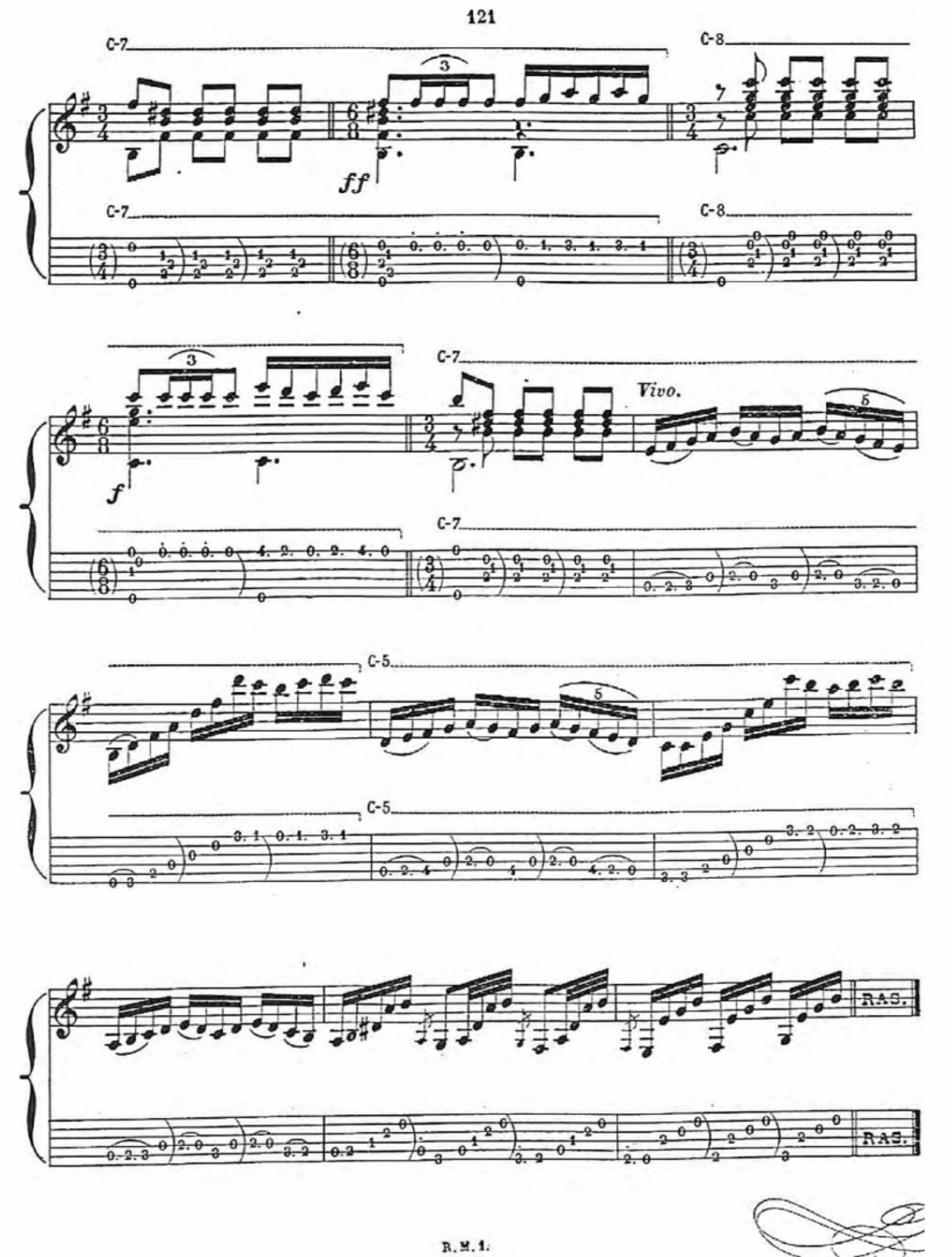

Vivo


dolce
C-5
RAS-PAS.
C-2
C-7


C-5
PASEO.
Vivo.
PASEO.


Vivo
RAS-PAS.
RAS-PAS.
C-5
C-8
C-7
C-5
C-8
C-7
C-3
M-C-4
C-3
M-C-4


PASEO.
C-5
C-3
Vivo
RAS-PAS.
ff


C-7
C-8
ff
f
Vivo.
C-5
RAS.

Tangos.

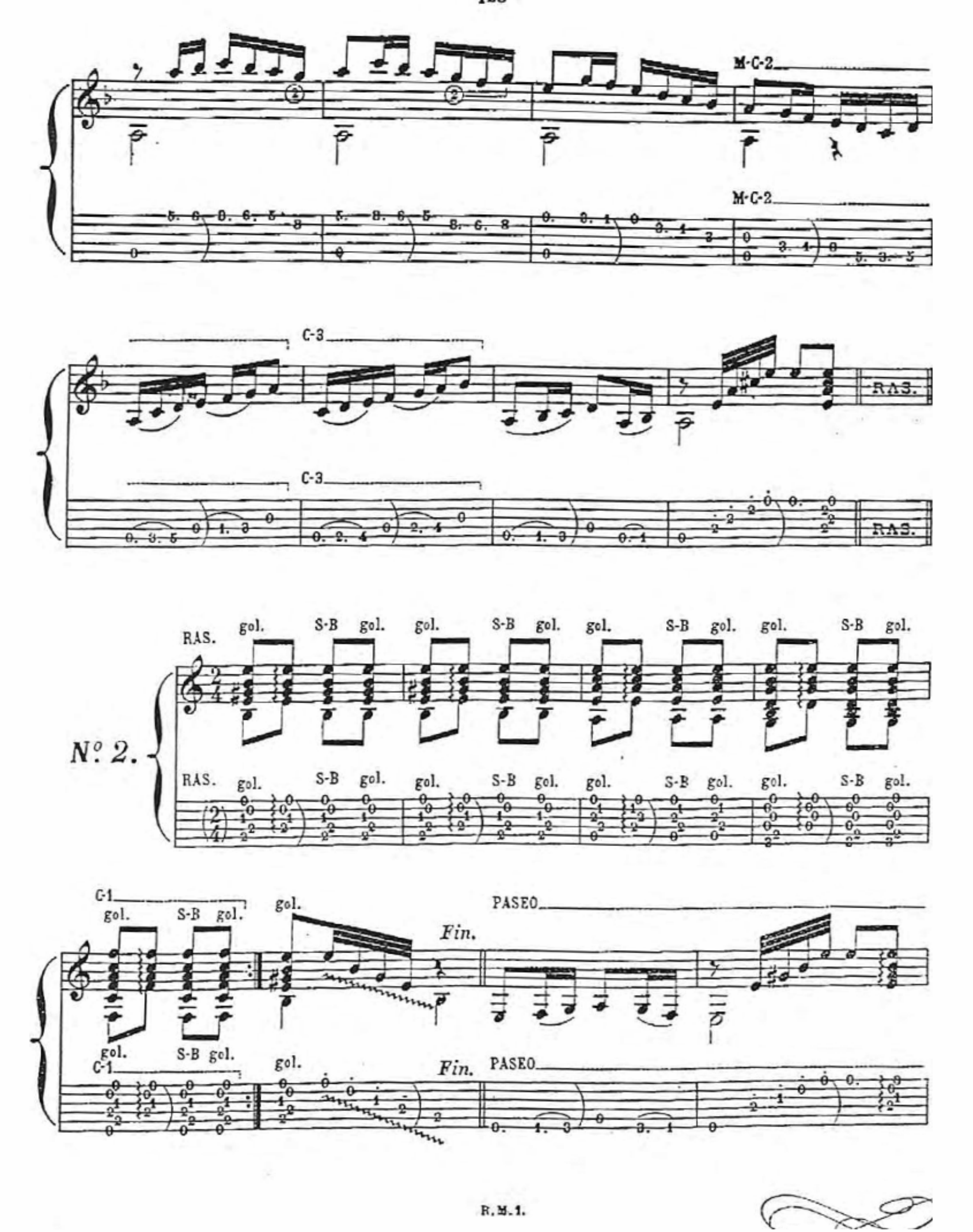
Propiedad.

RAFAEL MARIN.
Pr: 3 Ptas.



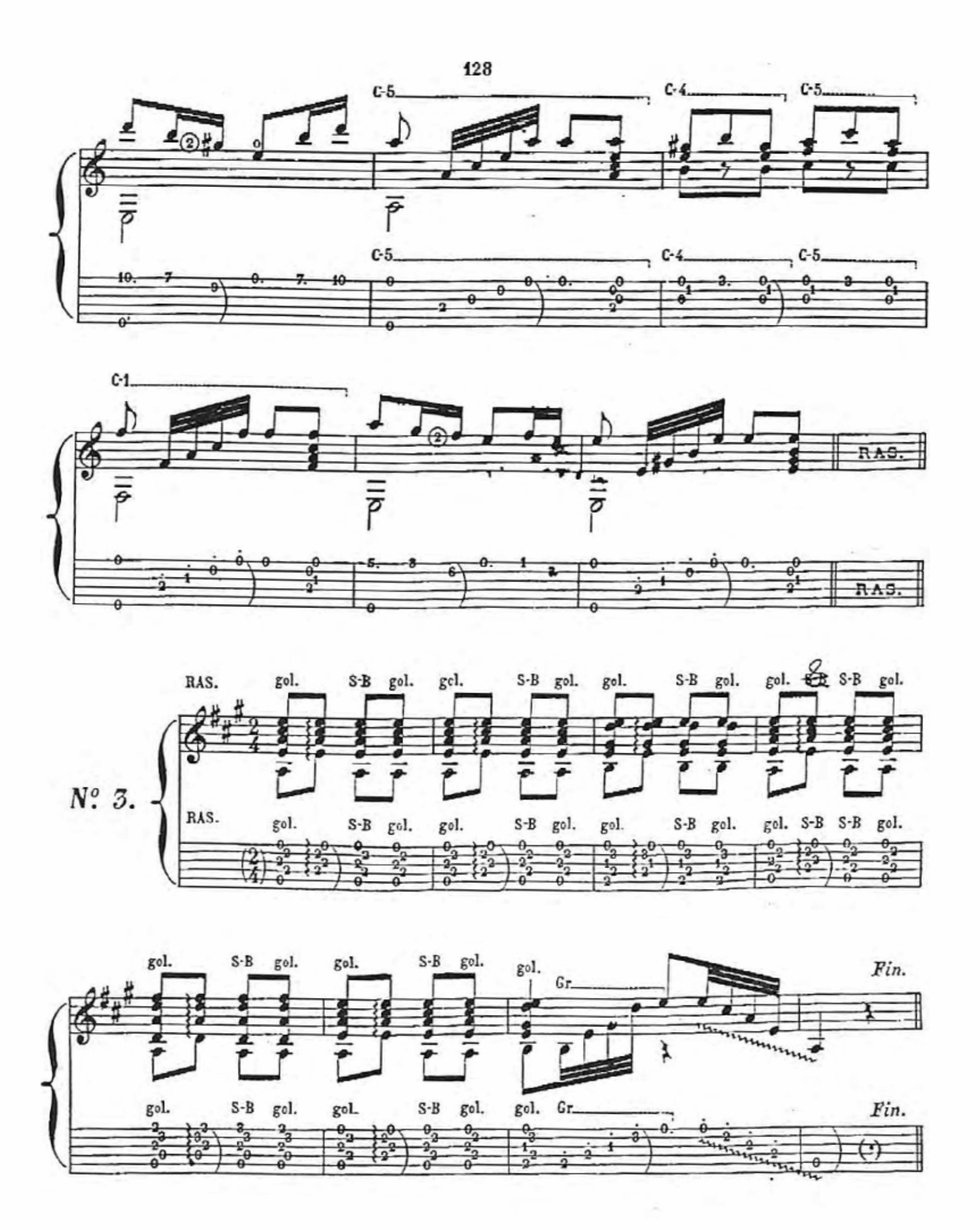

M-C-2
Vivo.
PASEO.
PASEO.
M-C-2
C-2
RAS-PAS.
M-C-5
C-2
RAS-PAS.
M-C-5
M-C-6 C-5 C-4 M-C-5
M-C-5
M-C-6 C-5 C-4 M-C-5
M-C-5

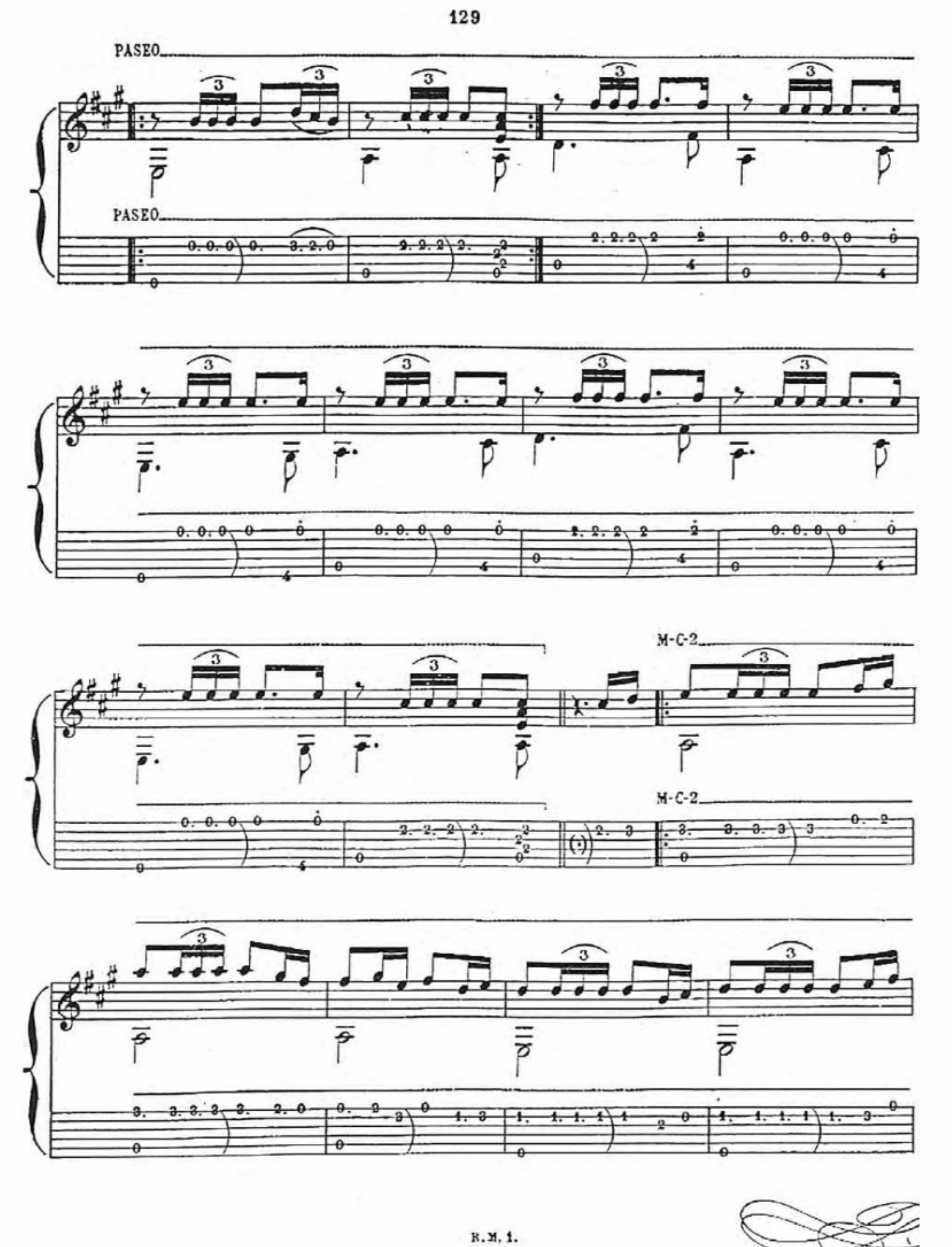

C-1
PASEO.
RAS-PAS.
M-C-9

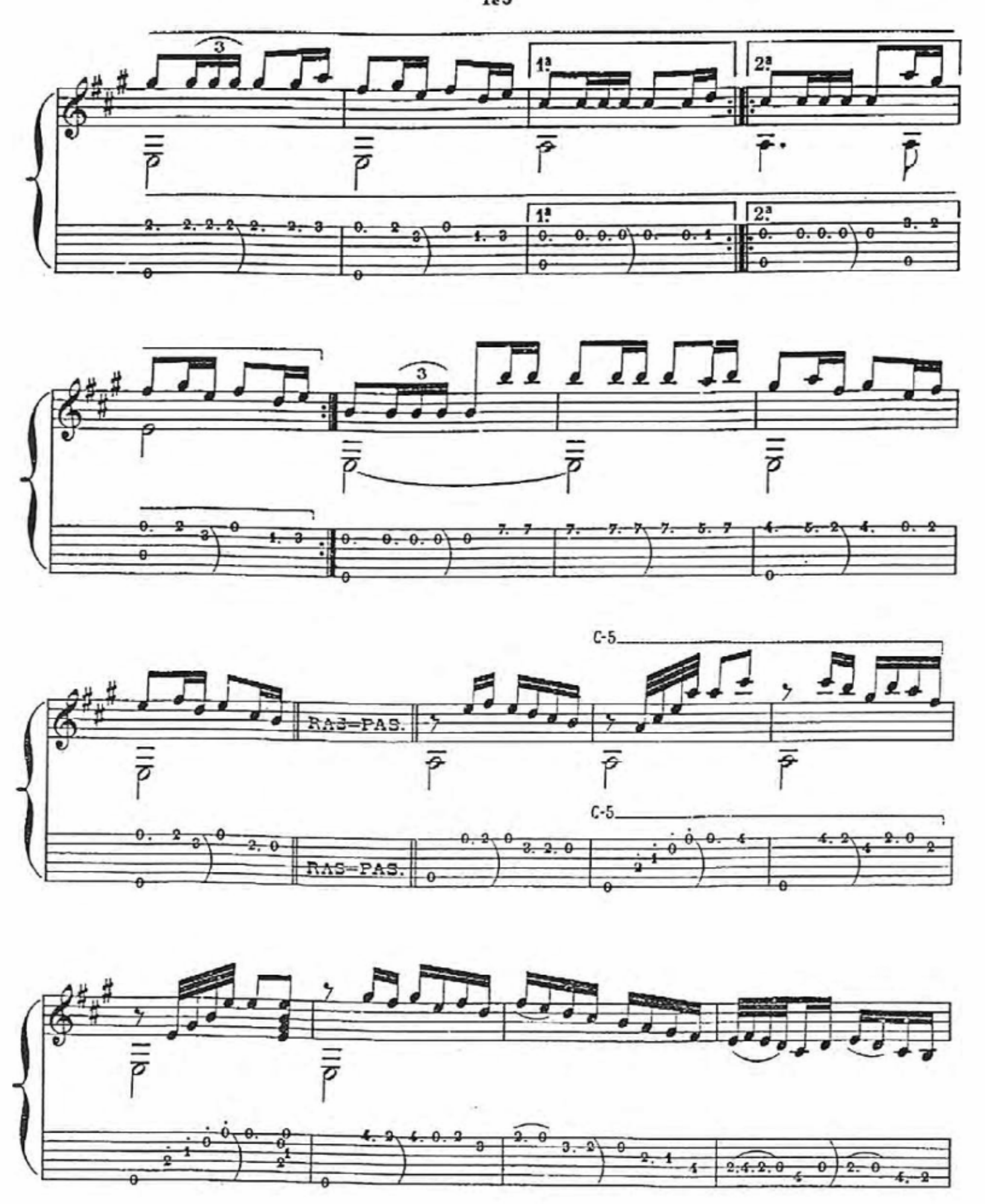

M-C-2
C-3
RAS.
Nº 2.
RAS. gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. S-B gol.
C-1 gol. S-B gol.
gol.
Fin.
PASEO


C-1
C-1
C-7
C-5
C-7
C-5
C-3
C-3


PASEO.
PASEO.
C-3
C-4
C-5
C-3
C-4
C-5
C-7
C-8
C-7
C-8


C-5
C-4
C-5
C-1
RAS.
Nº 3.
gol.
S-B
Gr.
Fin.


PASEO
PASEO
M-C-2
M-C-2

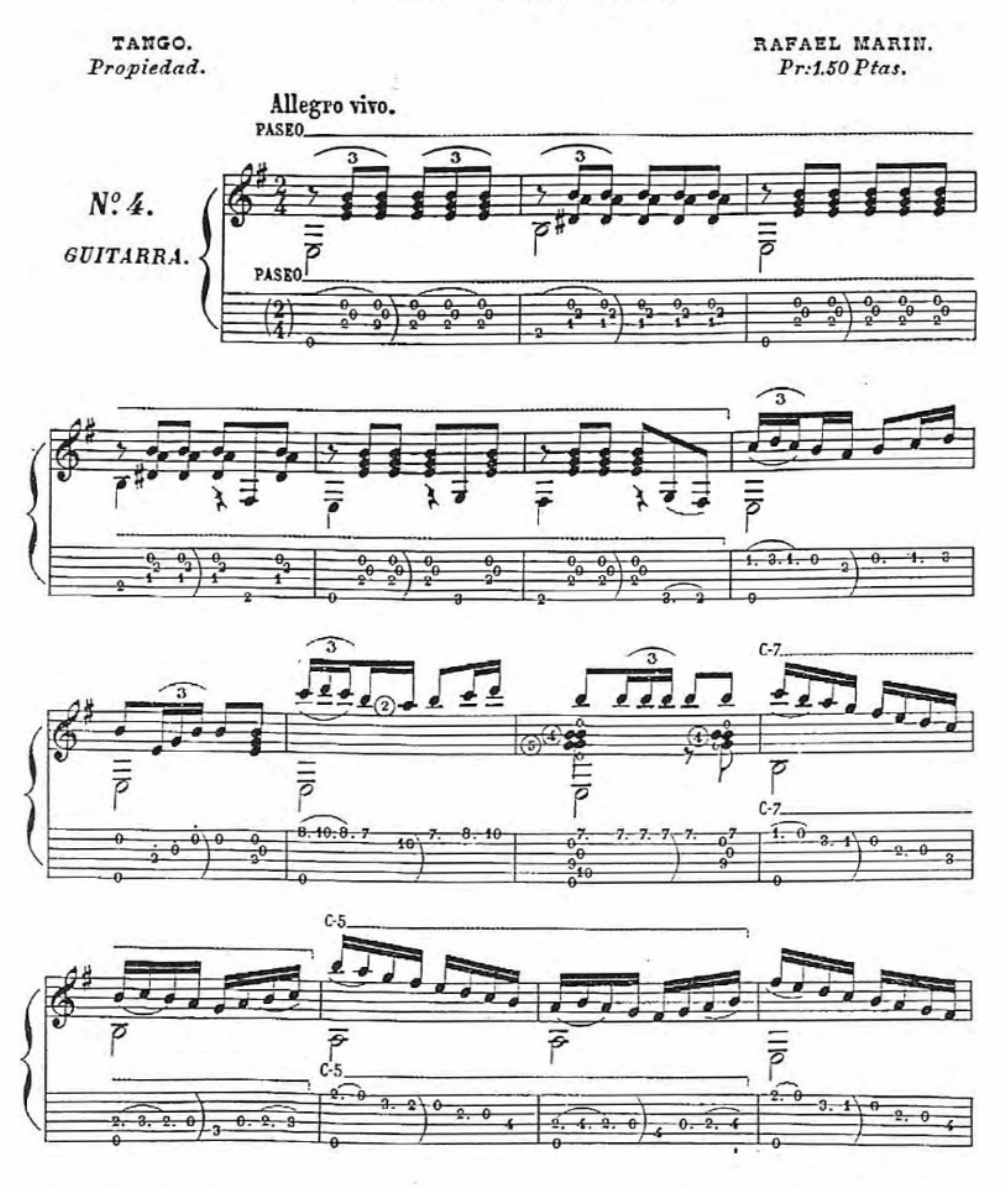

RAS=PAS.
C-5
RAS=PAS.
C-5


C-2
Vivo.
PASEO.
C-5
C-7
C-9
RAS.

"Los Tientos"

TANGO.
Propiedad.

RAFAEL MARIN.
Pr: 1.50 Ptas.




C-3
C-5
C-7
C-5
PASEO.
M-C-9
M-C-7


M-C-4
C-7
PASEO.
C-5
M-C-2


PASEO.
PASEO.
C-5
C-7
C-8
C-7
C-5
C-3
PASEO.
PASEO.
P. GONZALEZ.

Güajiras.

Propiedad.

RAFAEL MARIN.

Pr: 2.50 Ptas.




M-C-2
M-C-5
M-C-7
PASEO.
C-2
f

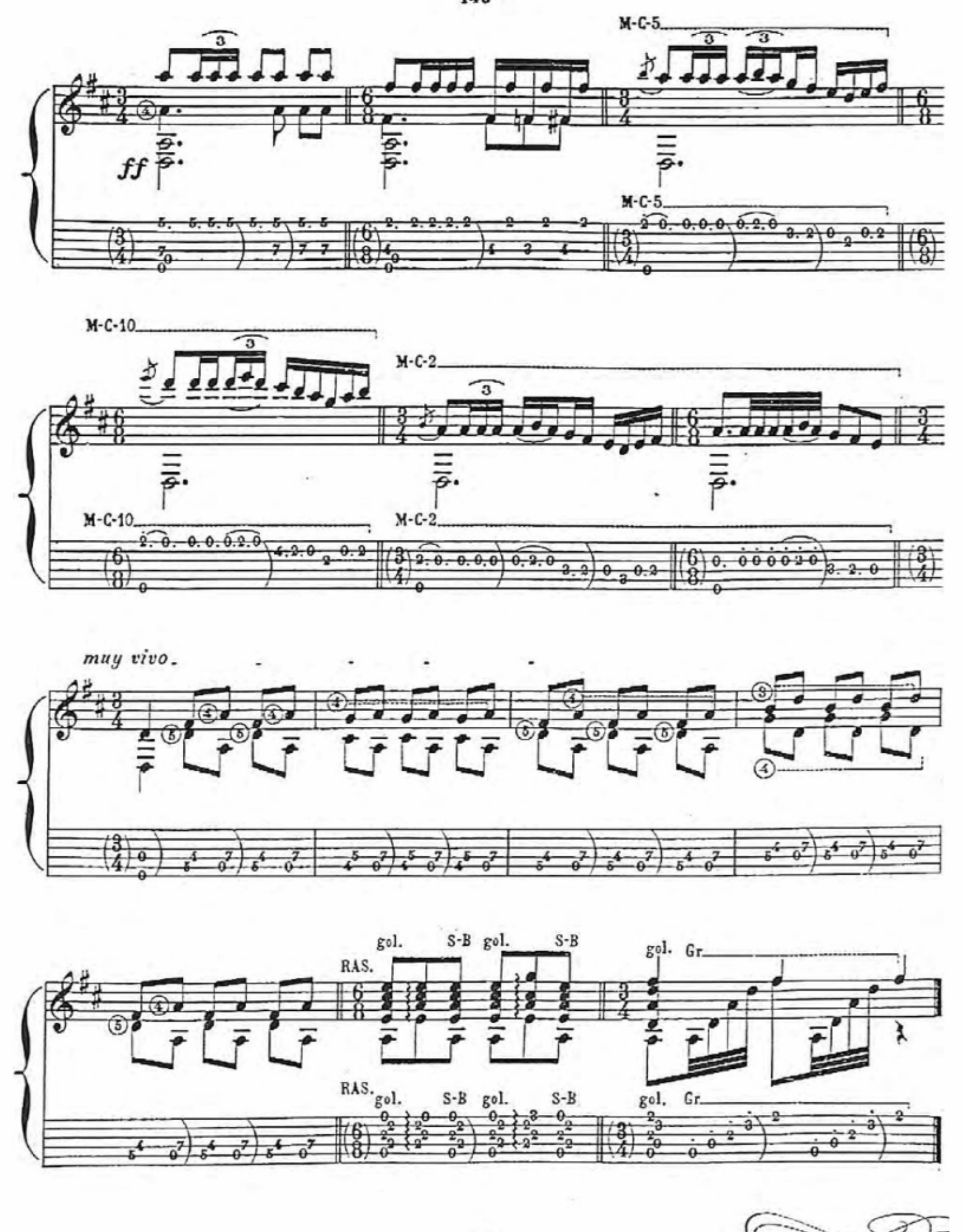

RAS-PAS.
RAS-PAS.
M-C-2
M-C-2
C-3
C-3
PASEO.
PASEO.


M-C-2
M-C-7
PASEO.
C-9
C-7
PASEO.


M-C-2
C-2
ar.
RAS=PAS.
COPLA.



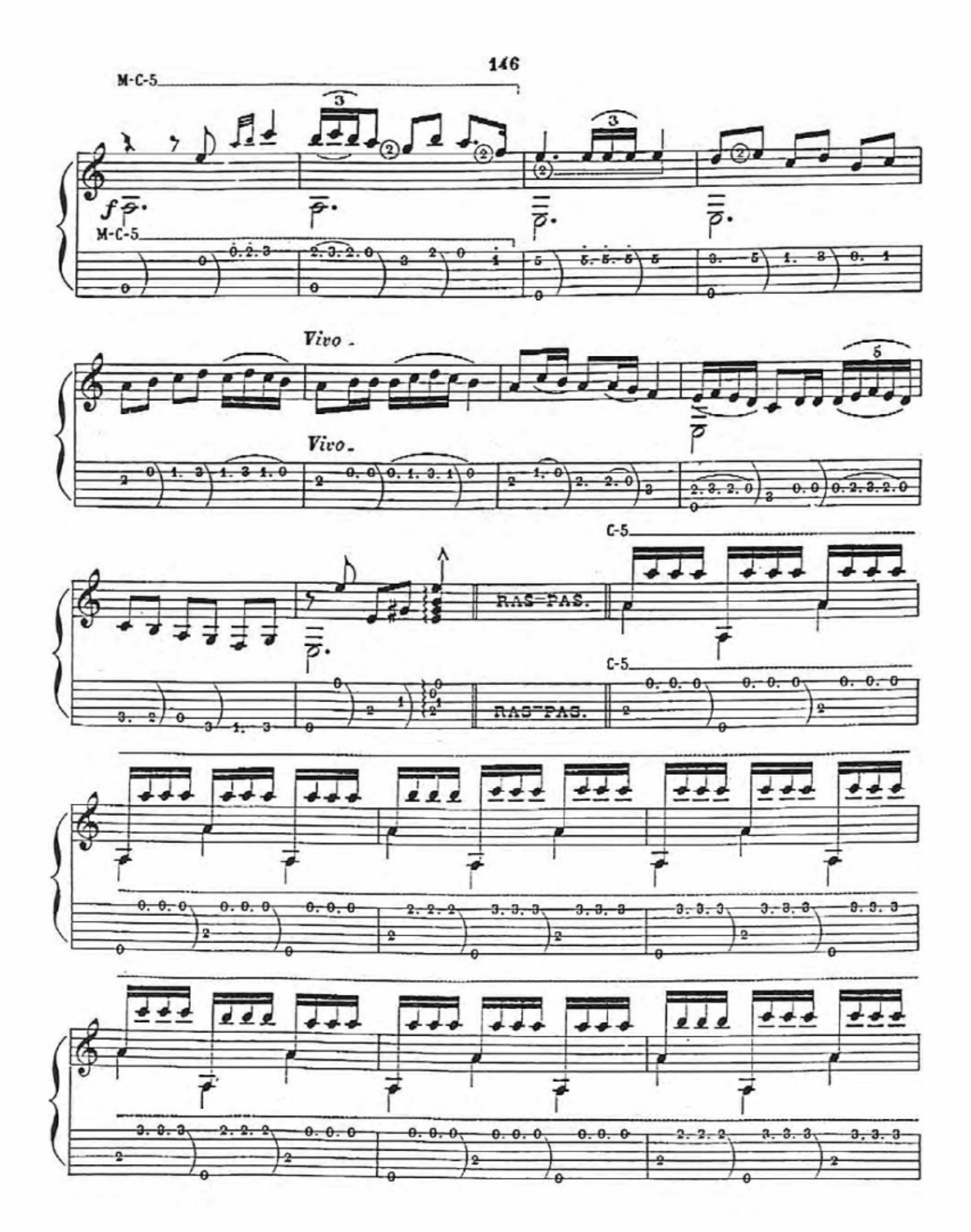

PASEO.
M-C-2
C-5
Vivo.
RAS-PAS.
ff

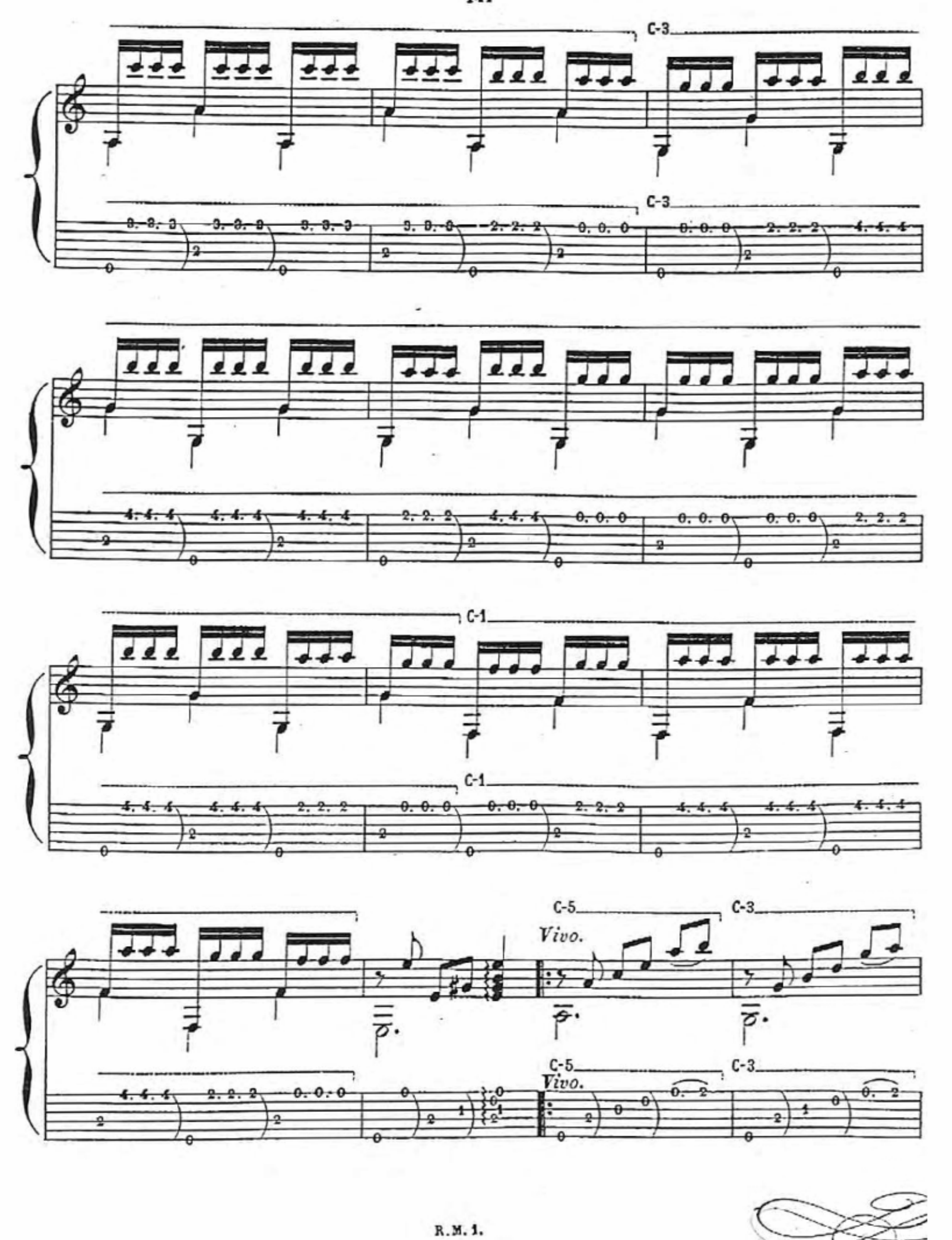

M-C-5
ff
M-C-10
M-C-2
muy vivo
RAS.
gol.
S-B
Gr.

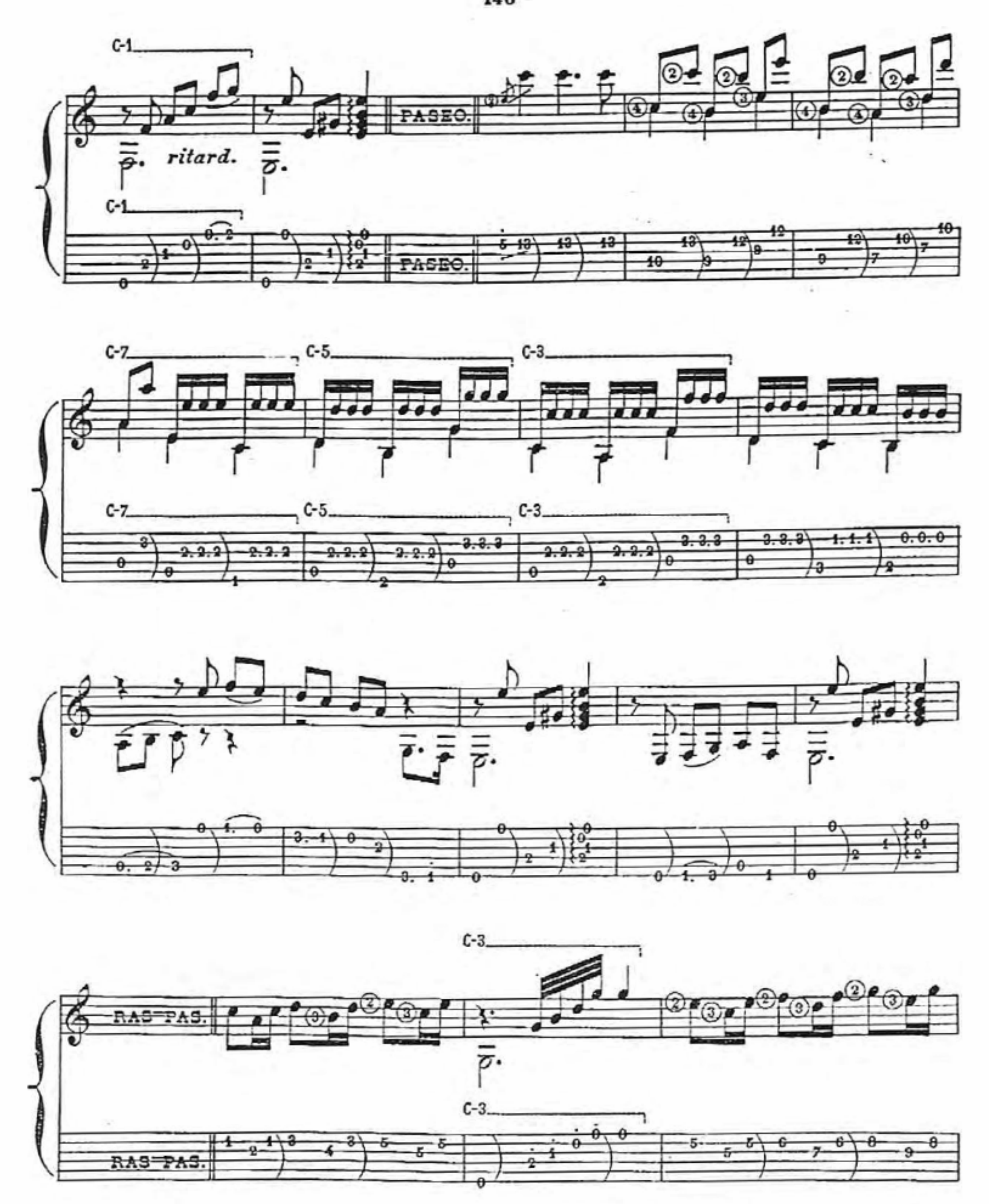
Soleares.


Propiedad.
RAFAEL MARÍN.
Pr: 3.50 Ptas.
Allegro.
GUITARRA.
RAS.
S-B
Chor.
Gr.d
Gol.
Fin


PASEO
PASEO
PASEO.
PASEO.
PASEO.
PASEO.


M-C-5
M-C-5
Vivo.
Vivo.
RAS-PAS.
RAS-PAS.
C-5
C-5


C-3
C-3
C-1
C-1
C-5
Vivo.
C-3
C-5
Vivo.
C-3


C-1
ritard.
PASEO.
C-7
C-5
C-3
RAS-PAS.

C-8

C-8

C-2

C-2

PASEO.

PASEO.

C-5

C-5




C-3
RAS–PAS.
C-2
Vivo.
PASEO.
C-5

RAS=PAS.

RAS=PAS.

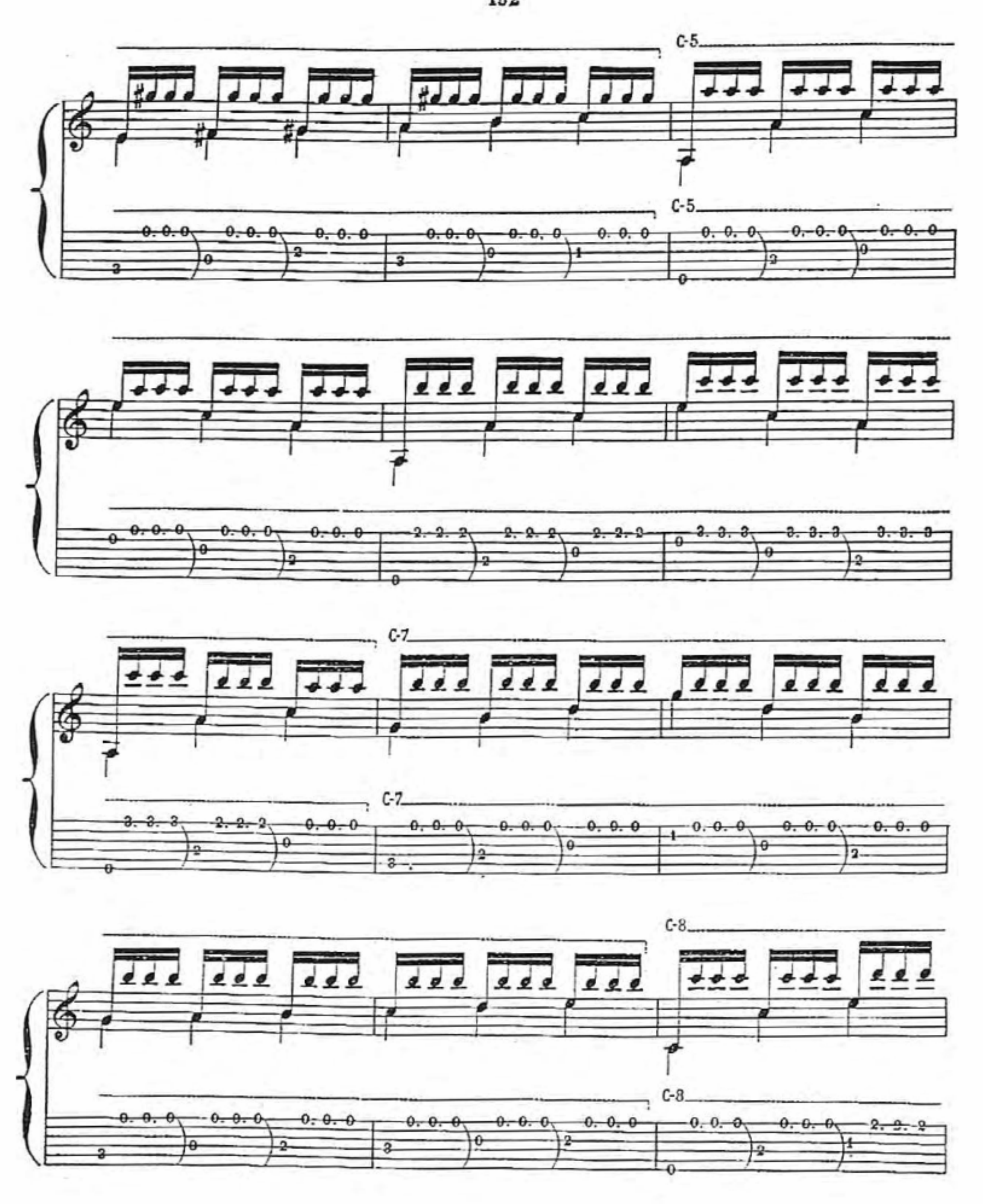
C-5

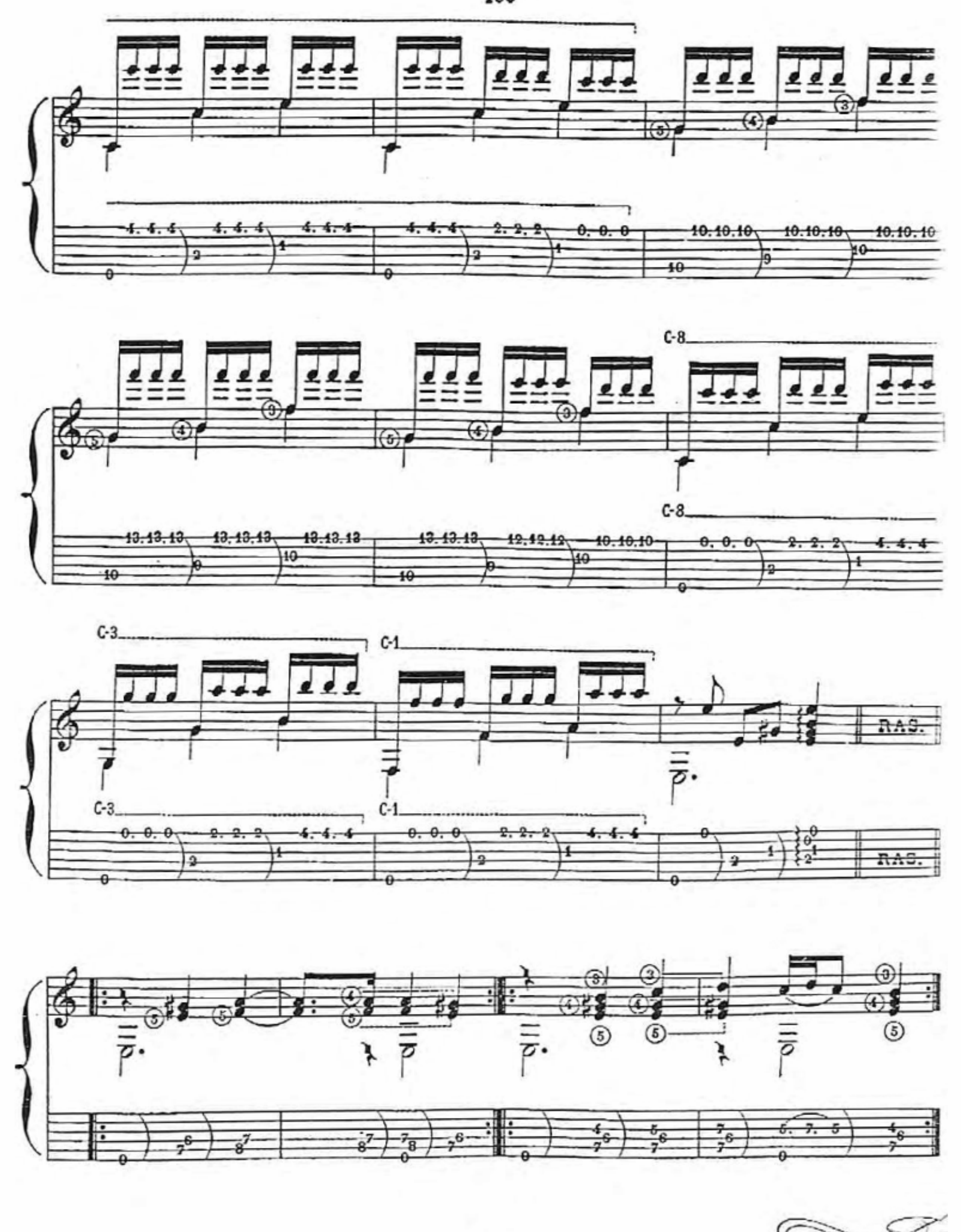
C-5

C-4

C-4




C-5
C-5
C-7
C-7
C-8
C-8


C-8
C-8
C-3
C-3
C-1
C-1
RAS.
RAS.


C-3
C-1
Vivo
PASEO.
f
M-C-9
ff
C-4
C-5
C-7


RAS-PAS.
C-1
PASEO.
C-5
C-7
C-4
C-2
RAS.

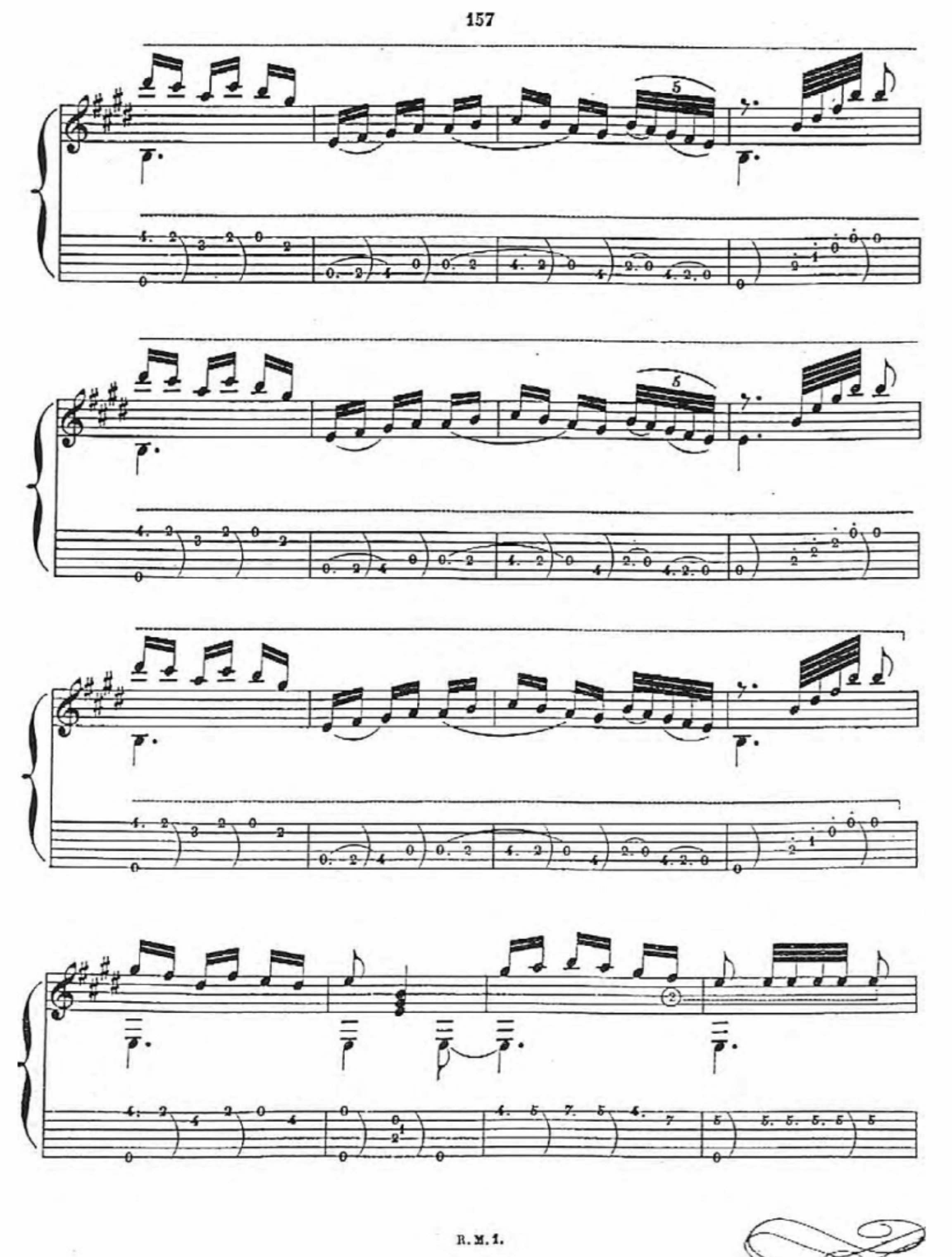
La Rosa.

Propiedad.

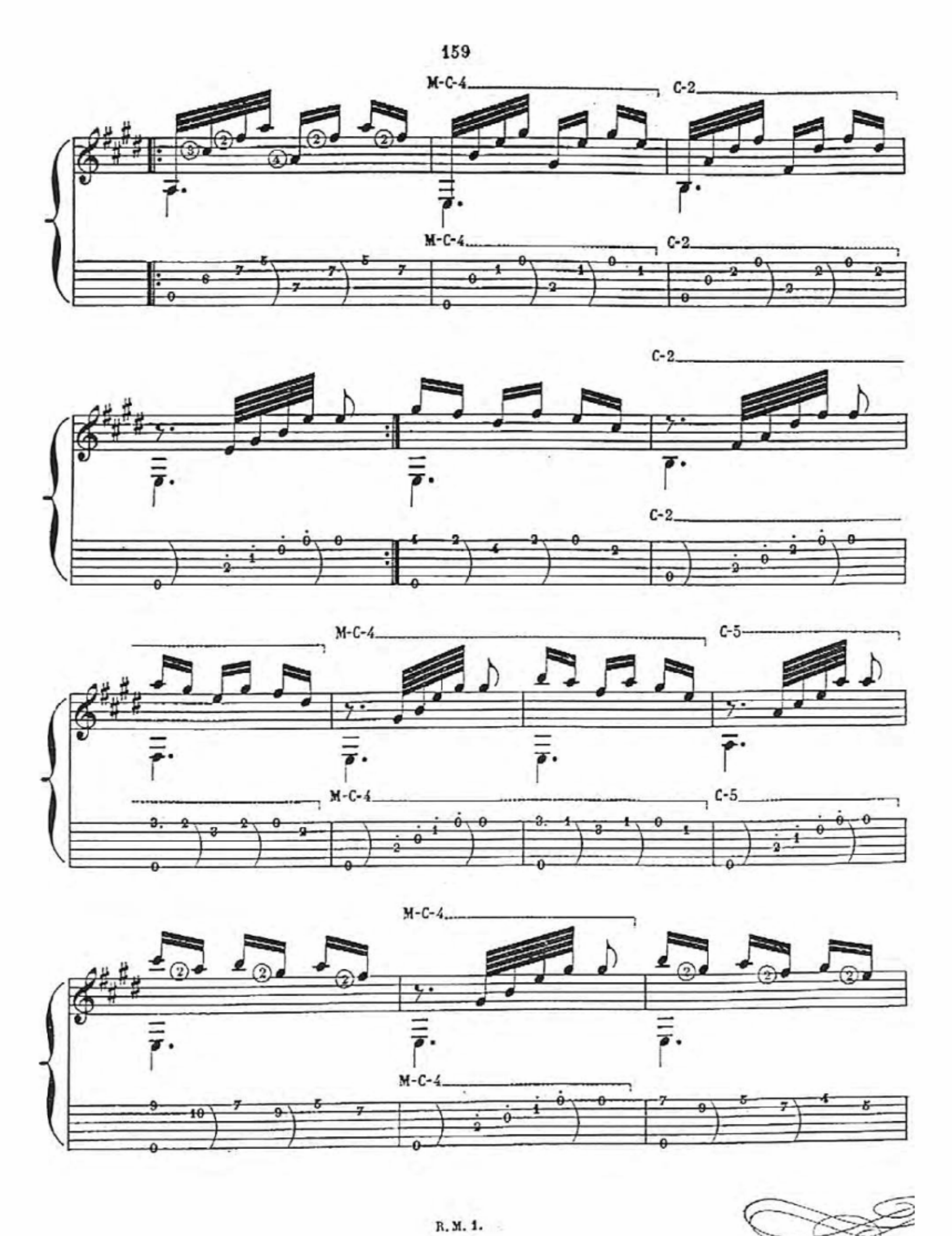
RAFAEL MARIN.
Pr: 3 Ptas.

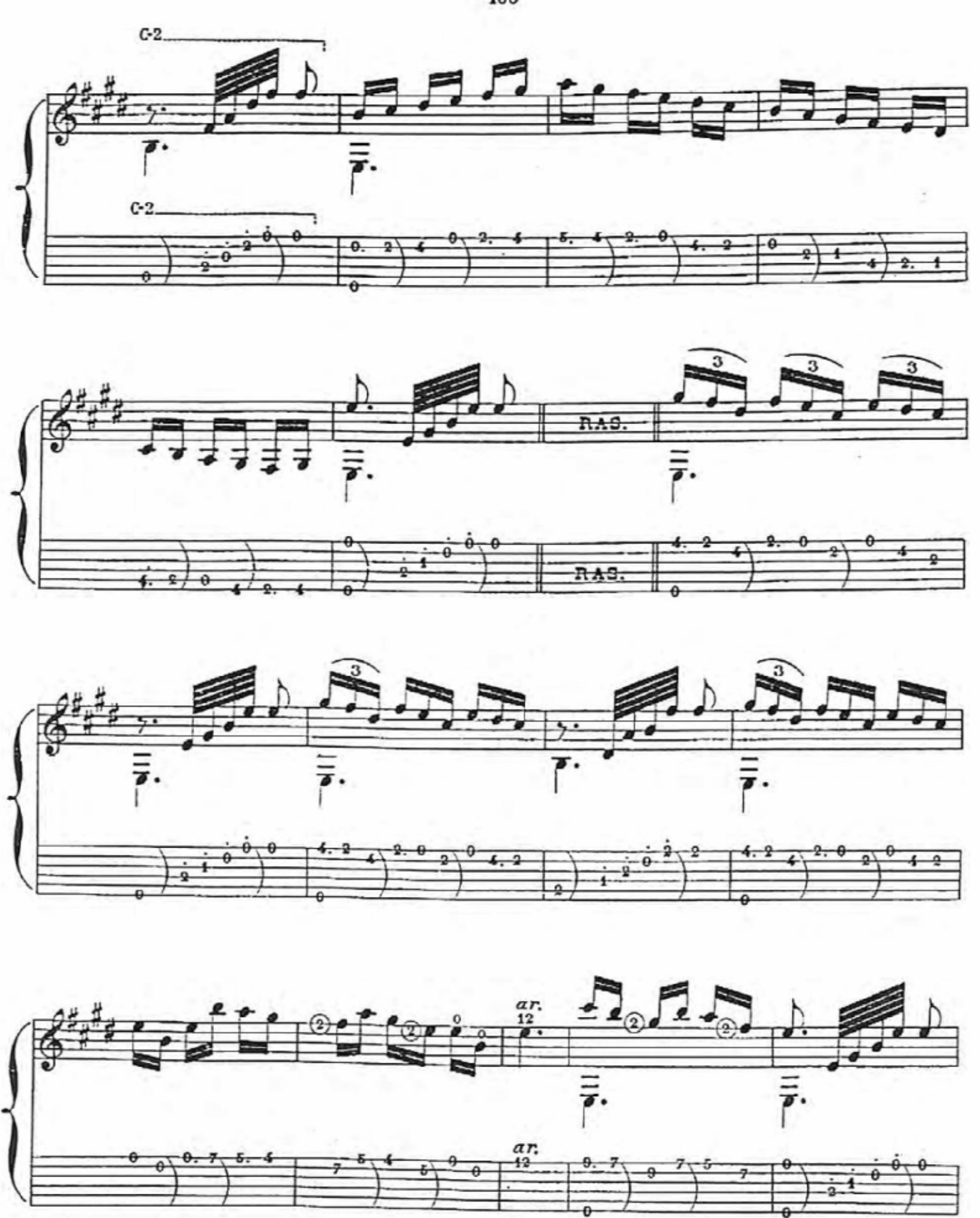


Sección de Música: Preciados-24-MADRID.




RAS.
RAS.
C-9
C-7
C-9
C-7

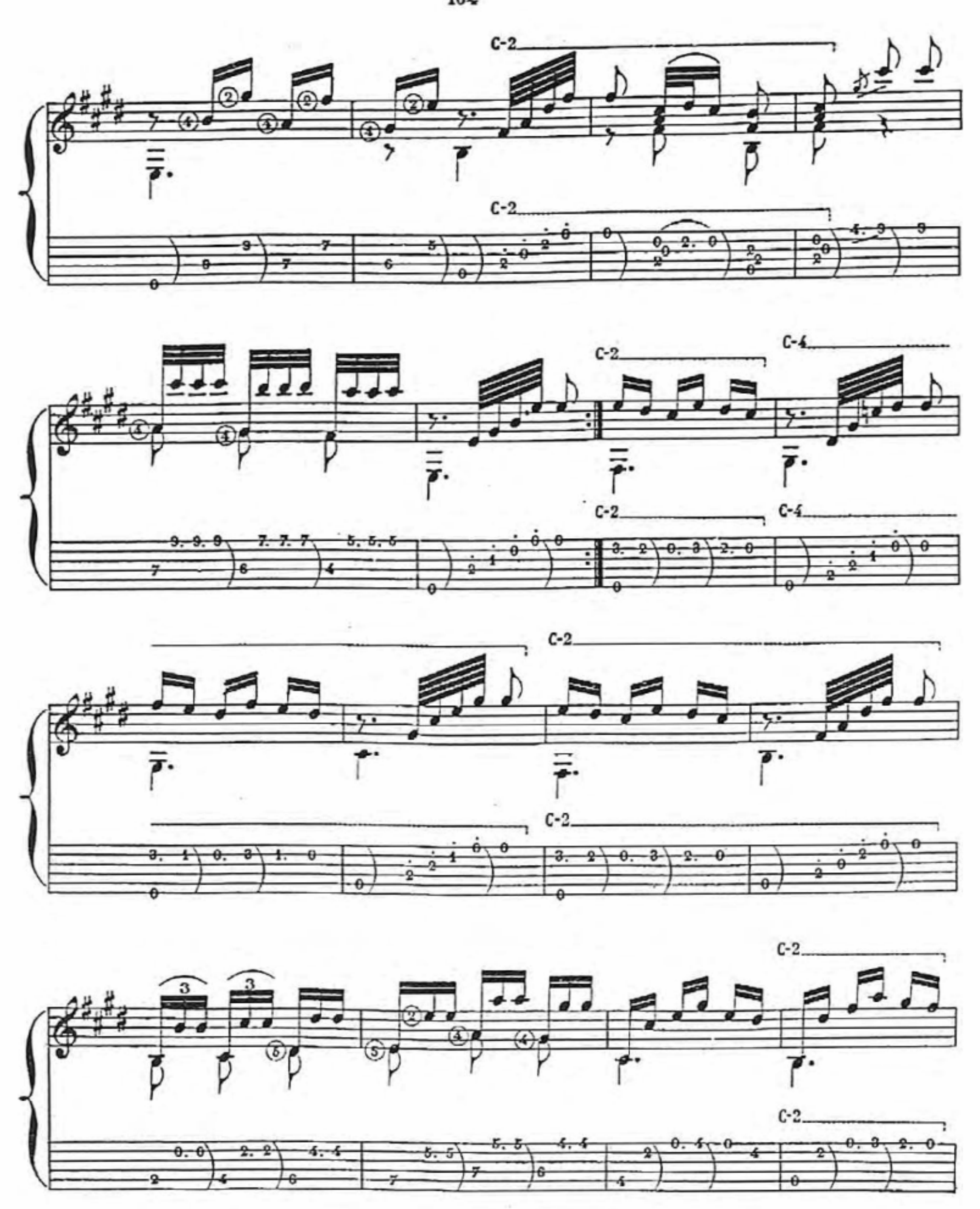

M-C-4
C-2
M-C-4
C-2
C-2
C-2
M-C-4
C-5
M-C-4
C-5
M-C-4
M-C-4

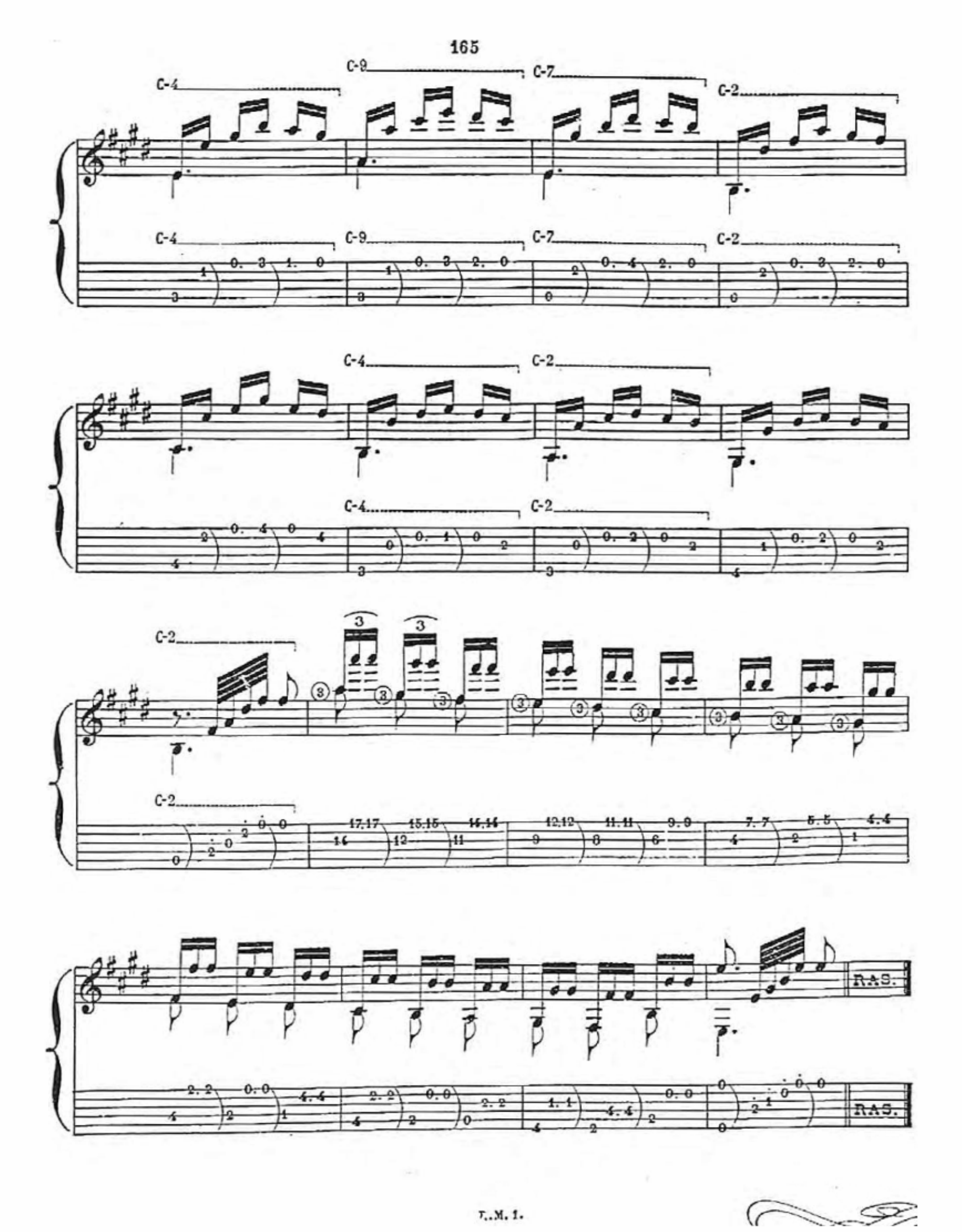

C-2
C-2
RAS.
RAS.
ar.
12
ar.
12


RAS.
C-2
RAS.
C-2


M-C-4
3
M-C-4
C-4
C-4
C-2
C-2


RAS.


C-2
C-2
C-2
C-4
C-2
C-4
C-2
C-2
C-2
C-2


C-4
C-9
C-7
C-2
C-4
C-2
C-2
RAS.
RAS.

Siguirillas Gitanas.

Propiedad.

RAFAEL MARIN.
Pr: 2.50 Ptas.




PASEO
PASEO
PASEO.
PASEO.
PASEO.
PASEO.



M-C-5
M-C-5
PASEO.
PASEO.
RAS=PAS.
RAS=PAS.


PASEO.
PASEO.
C-6
C-6
RAS–PAS.
RAS–PAS.
C-3
C-3


PASEO.
PASEO.
C-3
C-3
PASEO.
PASEO.
C-3
C-3
C-1
C-1
Cambio. Allegro.
BAS.
S-B
Cambio. Allegro.
BAS.
S-B


Gr.
gol.
PASEO
FIN.
RAS.
DE-QUINTANA.
Adagio.
gol.
gol.





PARA-SERRANAS.




FIN-RAS.
PASEO
FIN-RAS.
PASEO
RAS=PAS.
RAS=PAS.
RAS=FIN.
RAS=FIN.

TERCERA PARTE

SECCIÓN ÚNICA

CAPÍTULO PRIMERO

De los términos flamencos.

213. Como quiera que en esta tercera parte empleé muchos términos desconocidos para algunos en los acompañamientos de cantes y bailes, he creído conveniente establecer el presente capítulo, explicando aquéllos y otros varios, propios del flamenco, para que no sean ignorados por mis lectores.

214. *Tablao*: llaman así al escenario, y cuando están fatigados del trabajo suelen emplear el sobrenombre de *patíbulo*.

215. *Tocaor* es el guitarrista y *toque* la guitarra.

216. *Toque*: en general son las piezas que se ejecutan en el escenario, bien sean soleares, malagueñas, etc., etc.

217. *Temple* á la afinación ó templado de la guitarra, y en el cante cuando el que vaya á cantar empieza á hacer modulaciones hasta encontrar lo que desea ó que le marque el tono en que esté todo lo que vaya á cantar. Estas modulaciones no suelen pasar del tono fundamental y de su dominante.

218. *Paseo*: en la guitarra es el intermedio entre variación y variación, ó entre rasgueo y variación y todas las piezas tienen el suyo correspondiente. El *paseo* en el baile es una especie de descanso del que baila para prepararse á entrar en algún paso difícil y sirve á veces de recurso al bailador para recordar lo que sigue.

219. *Subía*: llaman así á las salidas de tono que suelen tener los acompañamientos de los cantaores. Cuando el guitarrista empieza á preparar la guitarra para acompañar al que canta, siempre pregunta en qué tono va á cantar y éste contesta en el tres ó en el cuatro, etc., según sus facultades. Esto quiere decir que la palabra *tono*, entre ellos, es el traste donde se pone la ceja artificial, y una vez colocada ésta en su sitio, sólo tienen dos nombres para diferenciar, y son, *por medio* y *por arriba*: *medio*, es *la mayor* y *por arriba*, *la menor*, *ó mi mayor ó menor*.

220. *Trino*: suelen aplicar esta palabra al *trémolo*, llamando á éste *apagao*, y á los *ligados*, *tiraos*.

221. *Punteao* á todo lo *arpegiado*: así es que para decir «cante usted una copla con la guitarra», dirán: «*puntee* usted una copla».

222. *Coplas* á los *cantares*, y *salida* á todo principio de cantar.

223. *Tercio* á la distancia que separa un *cambio de tono* á otro *tono*.



224. *Queo* es una especie de soniquete que suelen dar en los *tercios*.

225. *Jaleo* es lo que pudiéramos llamar alegrar á quien canta, baila ó toca, siempre con frases más ó menos ingeniosas. Se ha llamado, ó todavía se llama, *jaleo* por Andalucía al cante por *soleares*, y aun al baile por *alegría*.

226. *Jipío*; esta palabra casi siempre he visto que la han tomado en otro sentido que el dado en el flamenco. Muchos creen que *jipío* es cuando empieza el que canta á dar el temple y los ¡ay!; pero en términos flamencos por *jipío* se entiende cuando el cantador no toma aliento en toda una copla, y entonces se dice que la ha cantado de un *jipío*, ó de varios si en el transcurso ha tomado aliento varias veces. Como se ve, la diferencia de una acepción á la otra es bastante considerable.

227. *Salida* en el baile es el momento en que el bailaor ó bailaora se levanta del asiento y hace los primeros movimientos.

228. *Explante* á las nuevas figuras que hace quien baile entre la salida y la variación, siendo muy diversos.

229. *Falseta* en el baile es una serie de movimientos bastante diferente á los *explantes*, pues los movimientos de éstos casi siempre tienen la misma forma de entrada, y además que son figuras muy cortas, mientras que en la *falseta* son muy variadas las entradas de figura y son bastante largas.

230. *Remate* es la terminación del baile: éstos no son muy variados, pues casi todos terminan dando una ó dos vueltas.

231. *Caída*: consiste en tirarse el bailador al suelo y de costado, siendo *sencilla* cuando lo efectúa de un solo lado, y *doble* cuando lo hace con los dos, siendo bastante difícil, pues hay que levantarse con bastante presteza.

232. *Roiyazo*: consiste en hincar alternativamente las rodillas: los hay sencillos y dobles y éstos suelen emplearse mucho en los *explantes* y también en los *remates*.

233. *Escobiya sencilla*: es una de las figuras que se hacen en el baile, produciendo con los piés un sonido muy parecido al de una escoba cuando barre (de ahí el nombre); produciendo sólamente el sonido con la planta de los pies.

234. *Escobiya doble*: es lo mismo que la anterior, pero en su ejecución entran la *punta* y *tacón* de la bota. Los remates suelen hacerlos, cuando es hombre el que baila, con *caídas*, bien dobles ó sencillas.

235. *Cantar gitano*; palabra empleada por los cantadores para expresar la *mejor* interpretación de los cantes cuando éstos se hacen bien y no se emplea *deje* alguno.

236. *Cantar agachonao*: cuando la interpretación de los cantes deja bastante que desear, siendo poco adecuados al asunto y teniendo un *deje* que pudiéramos llamar *casero*.

CAPÍTULO II

Acompañamiento de cantes y bailes.

237. Mi objeto al poner los acompañamientos de algunos cantes y bailes no es otro que prevalezcan éstos, pues veo con disgusto que de algunos años á esta parte la afición los va perdiendo por completo, motivado á la falta de los buenos artistas que los dominaban por completo.

238. En los acompañamientos de bailes me limito á poner algunos de *palillos* (castañuelas), por ser los similares del flamenco; y al mismo tiempo, por razones que voy á exponer.

En varias ocasiones de mi vida he sido invitado á *juergas, reuniones, soiree* (como se las quiera llamar), que se han celebrado en casas particulares, y después de haber ejecutado en la guitarra cuanto buenamente he podido ó sabido, y después de los plácemes, que la mayoría de las veces suelen ser hijos de la buena educación más que del entusiasmo, he visto una ó más niñas preparadas con sus *palillos* y puestas en jarras, como diciendo: ¡venga de ahí, maestro! Ver esto y decir entre mí «plancha tenemos», todo fué uno. Efectivamente, me han dicho maestro (dirigiéndoseme la mamá ó papá), si usted fuera tan amable que tocara unos *panaderitos* ó unas *manchegas*, etc., etc.

Hay que ver como decrece el entusiasmo desde el momento que se contesta que no sabe tocar nada de cuanto se le pide. Seguro que pierde uno el cincuenta por ciento á lcs ojos de aquéllos que creen sólo por el mero hecho de que se sabe manejar algo la guitarra, que se está obligado á saber tocar en un momento determinado hasta el *Himno de Riego*.

Por las razones expuestas, creo no está de más el que yo indique dichos acompañamientos con el objeto de que sean aprendidos por la afición y no se haga mal papel en un acto como el anteriormente dicho.

239. Al hacer los acompañamientos de los bailes de *palillos* no caeré en la tentación de hacerlos en debida regla, esto es, armonizándolos; pues además de hacerse muy difíciles (por el *aire* tan violento que llevan algunos), tienen el inconveniente de que con el repiqueteo de los *palillos*, quedan cubiertos por completo los sonidos de la guitarra, y por lo tanto sería trabajar sin lucimiento. Creo, por lo tanto, emplear el medio más sencillo y que mejor resultado me ha dado siempre: llevar sólamente el canto.

240. No pongo acompañamiento de los verdaderos bailes flamencos, porque con limitarse á tocar cuanto llevo hecho de ellos, es lo suficiente.

Así como los bailes de *palillos* tienen sus toques fijos, los bailes flamencos, no: siempre se bailan á capricho.

241. Los verdaderos bailes flamencos son muy reducidos; pues si bien han bailado algunos *guajiras, soleares* y *siguirillas*, han tenido que abandonarlo poco á poco, puesto que todos ellos se reducían á efectuar las mismas figuras y posiciones que se hacen en las *alegrías*, y como los *aires* de ellos eran bastante más lentos que el de ésta, de ahí que resultase mucho más monótono y menos airoso que las dichas *alegrías*. Además tenemos el *zapateao* de Cádiz y los *tangos*, que como llevo dicho no los considero dentro de este género, y sin embargo, en unión de las *alegrías*, son los tres que se conceptúan como flamencos. Los demás son similares.

242. Para acompañar el baile de *alegrías* se empieza rasgueando, y después el cantador *sale* con una copla; la bailadora ó bailador hace su *salida* y empieza á bailar. Una vez terminado el cante, la bailadora hace un movimiento con el cuerpo, casi imperceptible, pero lo suficiente para que el que toca comprenda que el que baila quiere entrar en *falseta* (variación), y entonces el que acompaña empieza una variación que ejecuta las veces que quiera, ó bien la enlaza con otra, y así sucesivamente, hasta que el bailador por otro movimiento demuestra que quiere cante, y entonces el que toca hace unos tiempos de rasgueo y seguido lo que llaman el *remate* de *falseta*.

Una vez terminado éste, vuelven á cantar, y luego se hacen otras variaciones, hasta que el bailador dice, «vámonos», y con unos tiempos de rasgueo termina el baile.

Este baile es el principal de los tres antes dichos; porque el *zapateado*, aunque es muy difícil, sólo lo bailan los hombres, y aunque ha sido bailado por varias mujeres, tuvieron que vestir el traje de hombre.

243. En cuanto al *tango*, hay quien adquiere el nombre de *tanguero*, ó *tanguera*, porque son una especialidad en este baile; pero lo general es bailar las *alegrías*, aunque todos saben bailar más ó menos bien el *tango*.

Los *tangueros* suelen, por lo general, ser entre los flamencos lo que los *excéntricos* en el Circo, los que hacen reir con sus contorsiones y sus cantares más ó menos intencionados, y por cuya razón se les dá un nombre bastante raro, que en la gerga de ellos quiere decir *gracioso, chuflón*, y éstos son escasos. Además de los bailes y cantes suelen hacer especie de pantomimas, bastante divertidas, ridiculizando á cantadores, bailadores, toreros, etc.

Con los *tangos* está pasando hoy una cosa muy curiosa: parece que Madrid tiene fiebre de aquéllos, de noche, de día, y á toda hora, no se oye cantar otra cosa, y por lo mismo no pasan veinticuatro horas sin que sufran alguna alteración, y siendo imposible seguir tanta variación, el principiante debe aprender los acompañamientos que le pongo, pues sobre éstos están basados los demás.

Para acompañar el baile de *tango*, todo se reduce á efectuar los rasgueos: y cuando quien baile pida *falseta*, hacerla. Para acompañar el cante, se hace en la forma que indico.

244. En las *malagueñas, granadinas, fandango y jaberas*, el que acompaña debe limitarse á esperar que el cantador varíe de *tercio*, pues como estos cantes no tienen regla fija, puesto que cada uno de los que lo cantan lo adornan según sus facultades, dando á dichos *tercios* la extensión que creen conveniente, de ahí que el oficio del acompañante no es otro que esperar y estar á tiempo para los cambios de posiciones.

245. En las *peteneras*, las entradas de los *tercios* tienen que ser muy á tiempo, tanto en el cante como en el baile. Para bailar la *petenera*, su *aire* es mucho más vivo que para cantar.

246. Las *seguidillas* es el *cante* y *toque* más justo que hay, pues siempre sus *tercios* son iguales, aunque la melodía varíe, y tanto es así, que no se la puede quitar ni poner una sola *nota*, lo que daría por resultado un gran desbarajuste, pues los que *cantasen, bailasen ó tocasen*, cada uno iría por su lado.

247. Las *soleares* son muy fáciles de acompañar, mas si no se sabe entrar á tiempo en el cambio de sólo posición, se hacen difíciles, por lo tanto, el principiante, debe ensayarlo muy bien con el fin de no vacilar cuando haya de hacer dicho cambio.

248. *Las serranas* tienen un corte especial (como llevo dicho), mas que cante flamenco parece un *canto* pastoril: su acompañamiento es, empezar tocando el *paseo* de las *seguirillas*, y en cuanto el cantador sale con la *copla*, se hace el acompañamiento que indico.

249. El *Polo del Fillo*, la *Caña de Fillo* y el *Polo de Tobalo*, tienen sus tiempos fijos, y el acompañante sólo tiene que hacer lo que se marca en el acompañamiento de cada uno. Su compás es como el de las *Soleares*, sólo que su *aire* es más lento, y mientras el que canta se prepara para hacer el *temple* y la *salida*, el que acompaña está tocando *Soleares*.

250. La *Caña del Curro Pablo* la considero, para el que no esté acostumbrado al acompañamiento de estos cantes, más difícil que todo lo demás; pues siendo libre en su formación, el que canta da los *tercios* á su antojo y con la duración que cree conveniente, limitandose el que acompañe á estar muy atento á los cambios.

251. El *¡Olé!*: este baile sigue siempre el mismo tema, hasta que la bailadora pide la terminación y entonces no hay más que alijerar el *aire* cuanto se pueda y con esto finaliza. En el *Bailete-Inglés* pasa igual que con el anterior. Con el *Vito*, lo mismo; se repite muchas veces, hasta que la bailadora pida la coda, la que se hará muy rápida.

252. El *Bolero robado* se toca, hasta donde dice *Bolero seco* tantas veces seguidas como figuras quieran hacer los que bailen; y al querer tocar el *Bolero seco*, se tocará primero todo el *Robado*, y luego se sigue sin repetición todo el *Seco*.

CAPITULO III

De varios particulares.

253. He puesto los acompañamientos de cantes muy sencillos, para que el principiante se confunda lo menos posible; y además porque la extructura de estos *cantes* se presta poco á floreos.

254. En los acompañamientos de la *Caña del Fillo, Polo de Fillo, Polo Tobalo* y *Serranas*, se verán unos números grandes entre los compases, y quiere decir que estos se harán seguidos tantas veces como indique el número.

255. En la *Caña de Curro Paula*, he puesto una cruz en medio de dos compases, y es que estos se han de repetir varias veces, hasta que el cantador varíe de *tercio*.

256. Las *malagueñas, fandango y tangos* llevan un número al principio de cada compás, y se debe hacer éste tantas veces como marque el número.

He puesto la *granadina* como se canta, y sobre ella puede el principiante tomar la base para el acompañamiento de las *malagueñas, fandango* y *jabera*, pues tienen el mismo corte todas.

257. Se habrá observado que los cambios en las posiciones de los *Polos* y *Cañas* vienen á ser iguales: más sin embargo de ello, al hablar con cualquier *flamenco* de estos acompañamientos, lo creen muy difícil, y sería pedirles hacer castillos en el aire.

Los *cantadores* han sido siempre los que han dado la fama á los *tocadores*, pues si aquellos se les ocurre decir que *fulano* toca bien, es lo suficiente con esto para que estos se pongan en alto grado, mas hoy ya no sucede tanto á causa de los pocos que van quedando que canten bien.

Es curioso ver que, al equivocarse el cantador ó bailador, han de volver la cara y mirar al tocador indicando el error que ha padecido, y el público no inteligente en estos espectáculos opina casi del mismo modo que los primeros, siendo así que, si se analiza detenidamente, el tocador es el peor retribuido, peor mirado, etc., etc.; pero que suele ser por lo general la parte más saliente y principal de todo un *tablado*.

259. Creo no estará de más una ligera idea de las cualidades mas importantes que ha de tener la *bailadora* y *bailador*.

260. La mujer para que sea buena bailadora, lo que más la adorna es tener buenos brazos, es decir, mover éstos con mucha soltura y sin que se vea en ellos agarrotamiento de alguna especie: y toda su buena figura consiste que de cintura para arriba sean sus movimientos flexibles y que no haya rigidez en los *explantes* cuando mueva las *caderas*. La buena *bailadora* sólo mueve éstas, mientras las demás partes del cuerpo quedan sin movimiento. Una cara picaresca y un cuerpo bonito y flexible, hacen que con poco trabajo resulte buen efecto.

La *bailadora* que se propase á efectuar con los pies trabajo que más bien es de hombre, lleva mucho perdido, pues al hacer cuenta con aquellos, pierden el cuerpo y los brazos toda su gracia; ese, se *contrae* y los brazos se *caen* á los esfuerzos hechos con un ejercicio que no es adecuado á su sexo.

261. El baile en el hombre difiere bastante de la anterior, pues el de éste es casi todo con los piés; no

queriendo decir con esto que abandone los brazos, pero que la forma de manejarlos debe ser diferente á la mujer, pues resultaría algo afeminado el mismo bracco.

262. Para terminar, réstame decir á mis lectores, que siendo la índole de esta obra explicar lo más posible todo lo que se refiere al *flamenco*, ha sido la causa de poner en ella muchas curiosidades que al oirse de boca de éstos tal vez no se hubiesen entendido, ó por lo menos la interpretación hubiera sido distinta.

Al mismo tiempo soy el primero en reconocer que muchas explicaciones no guardan la clasificación necesaria en la obra; unas, debido á la precipitación de la tirada, y otras, á que se me han ido ocurriendo después de hechas las páginas consiguientes, máxime que se trata de una publicación completamente nueva en el género flamenco, y no existir textos de consulta.



GRABADOR DE MÚSICA

Pascual S. González

Paseo de San Vicente, 10.

DIBUJANTE-LITÓGRAFO

Enrique Nieto.

Escalinata, 23.

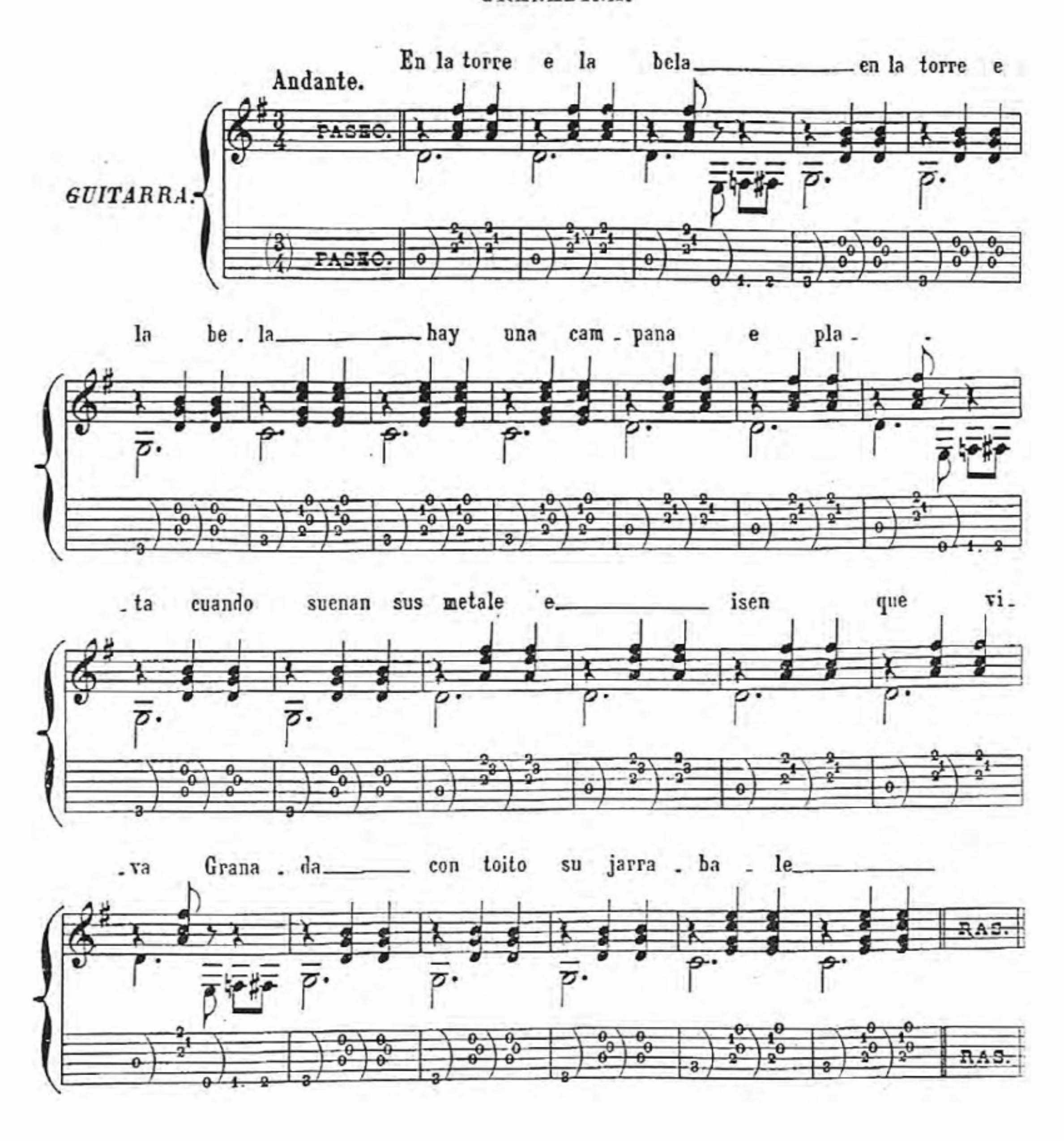
IMPRESOR

Paulino Olmo.

Navas de Tolosa, 7.

Acomptos. de algunos Cantes.

GRANADINA.



MALAGUEÑA.

Andante.

GUITARRA.

C-1 C-3 C-1

RAS.

FANDANGO.

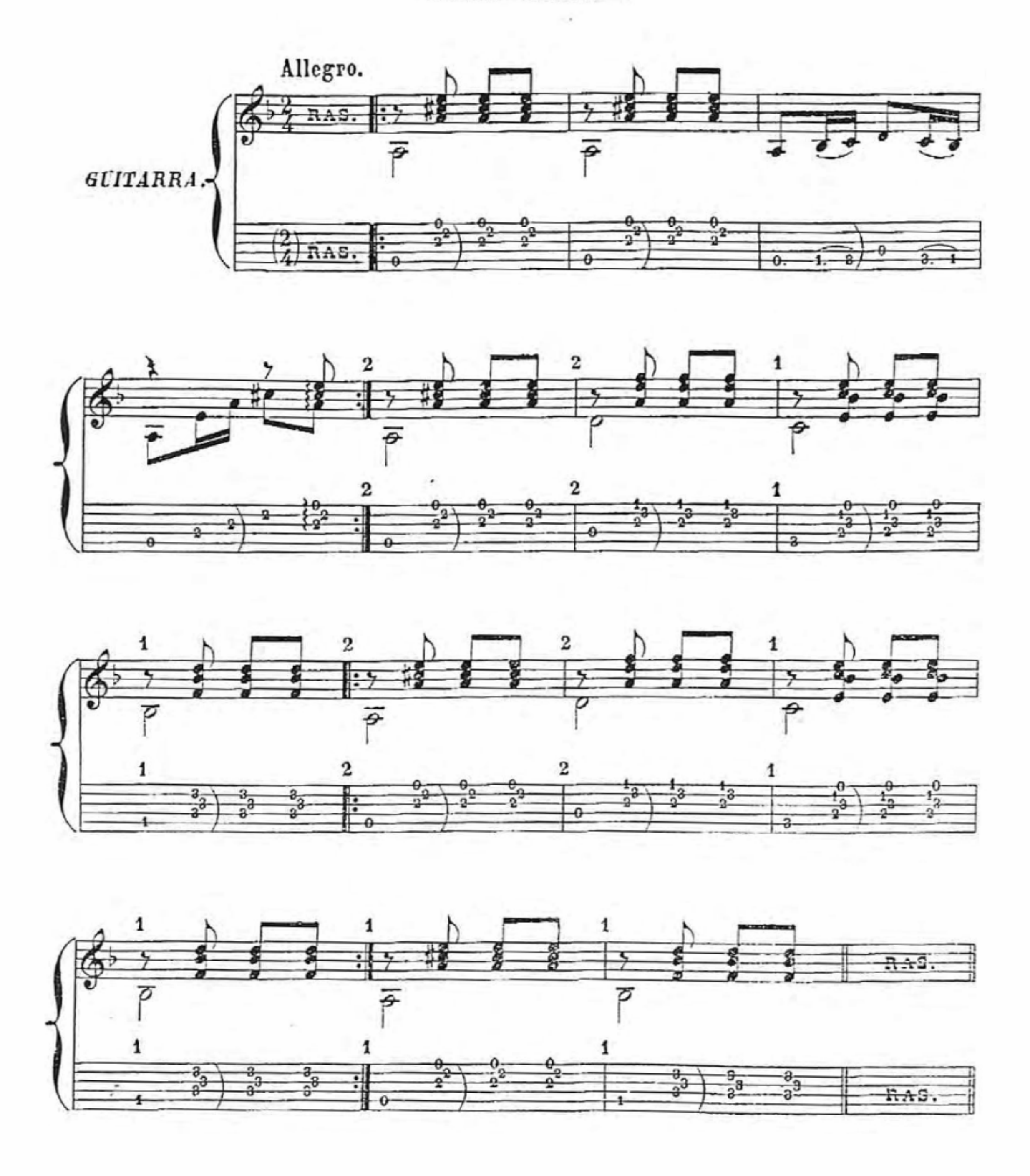
Allegretto.

C-3 C-1 C-1 C-3

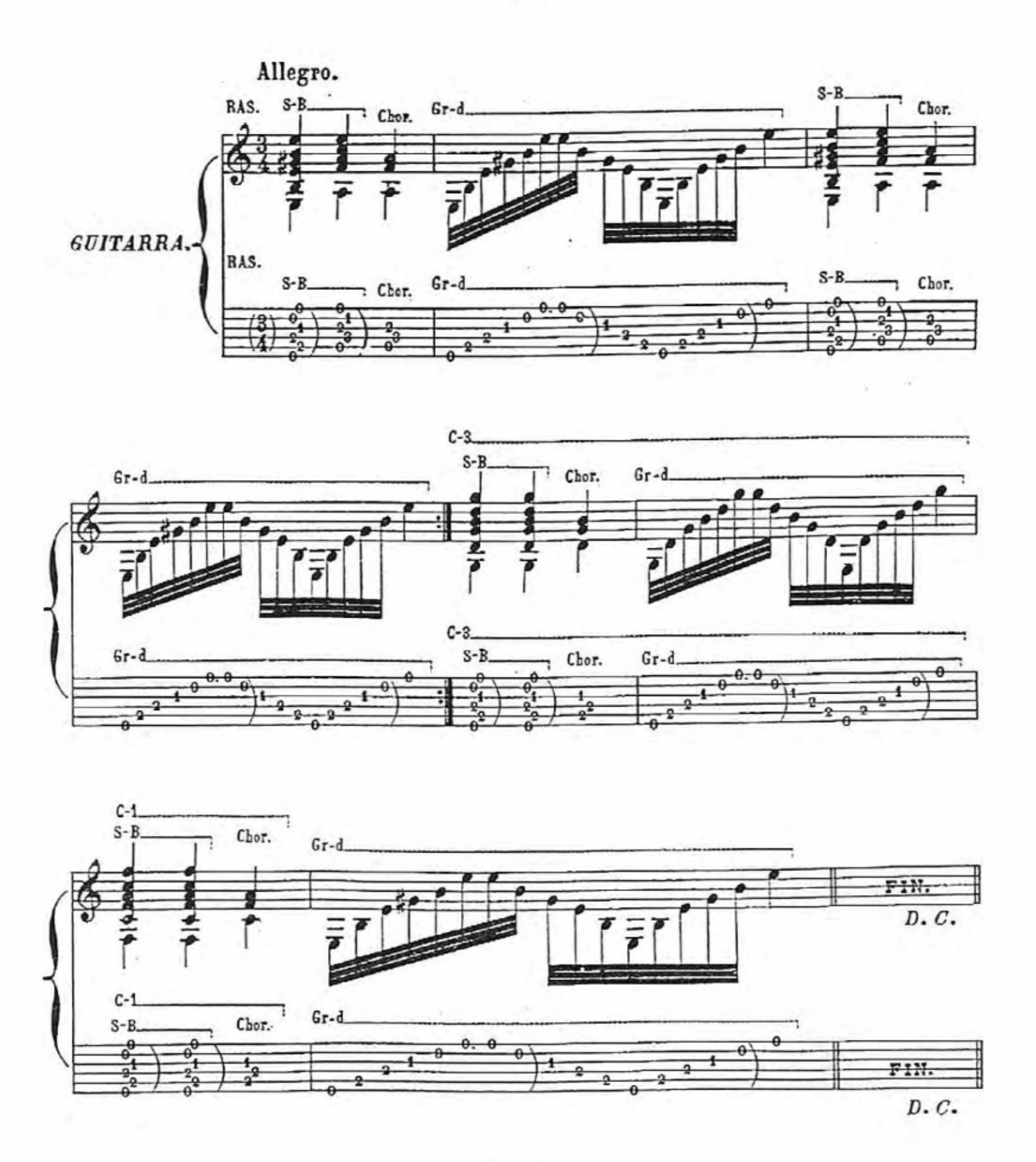
C-1 C-3 C-1 C-1

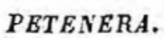
RAS.

TANGO - TIENTOS.



SOLEARES.





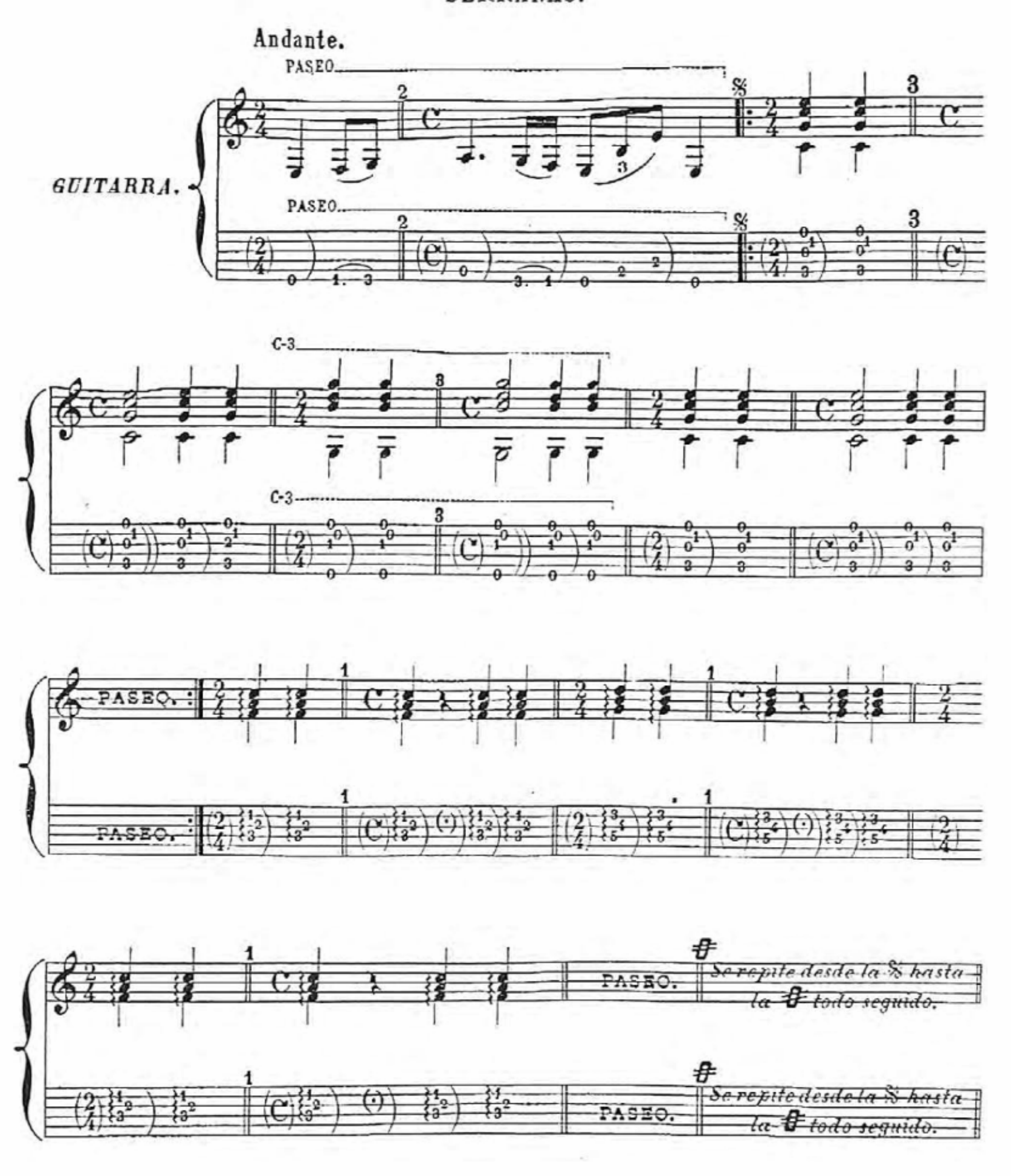
Andante.

GUITARRA.

SEVILLANAS.


Allegro.
RAS.
GUITARRA.
gol. Gr
C-2
C-3
C-5
Se repite desde la 𝄋 hasta la ⊕ dos veces mas.

SERRANAS.


Andante.
PASEO
GUITARRA.
C-3
PASEO.
Se repite desde la 𝄋 hasta
la 𝄌 todo seguido.

ACOMPAÑAMIENTO DE LA CAÑA DEL FILLO.




3
3
3
3
C-3
S-B
5
S-B
Chor.
C-3
S-B
S-B
Chor.


C-1
C-3
PASEO.

POLO DEL FILLO.

Andante.

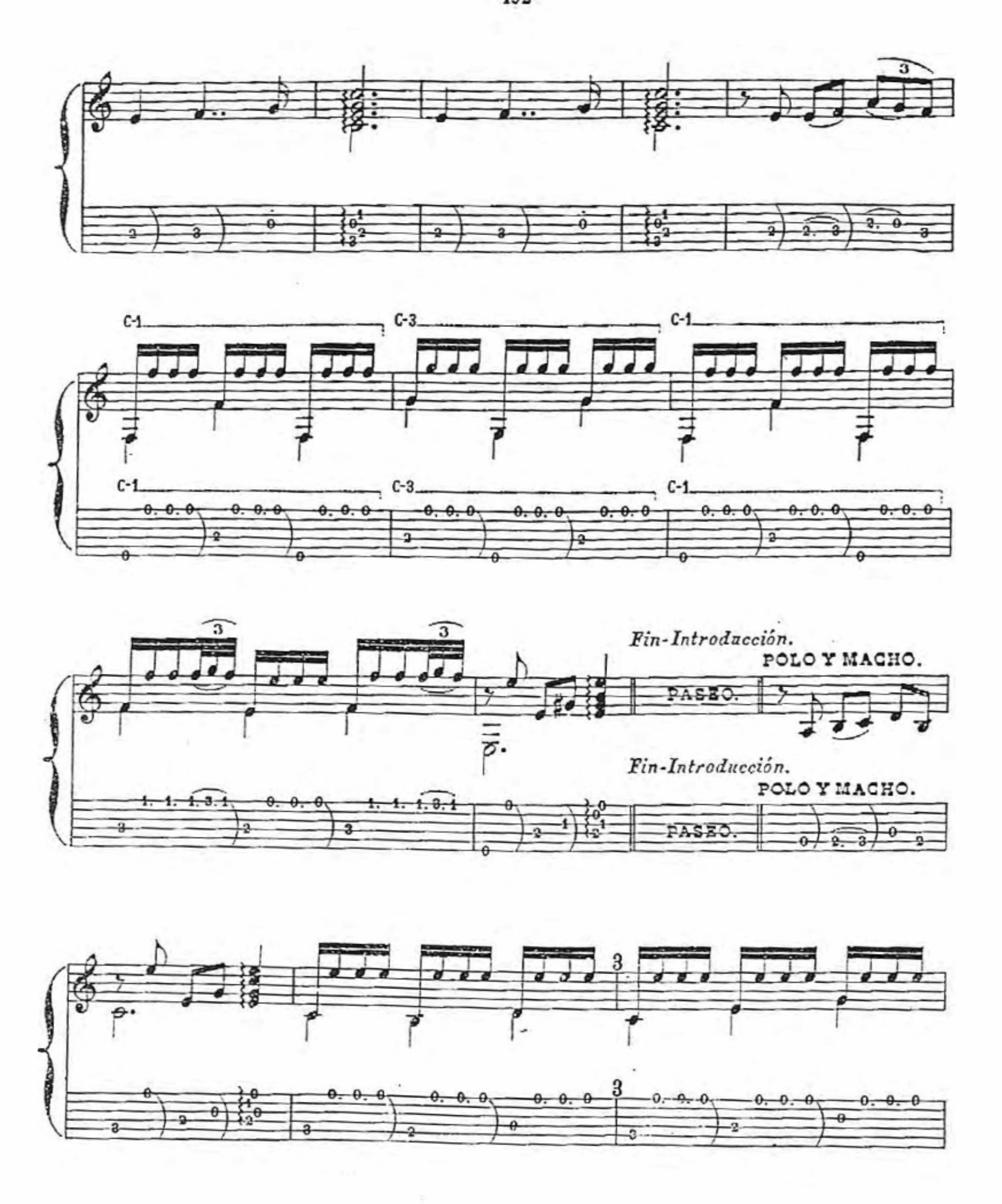
INTRODUCCIÓN.

C-3

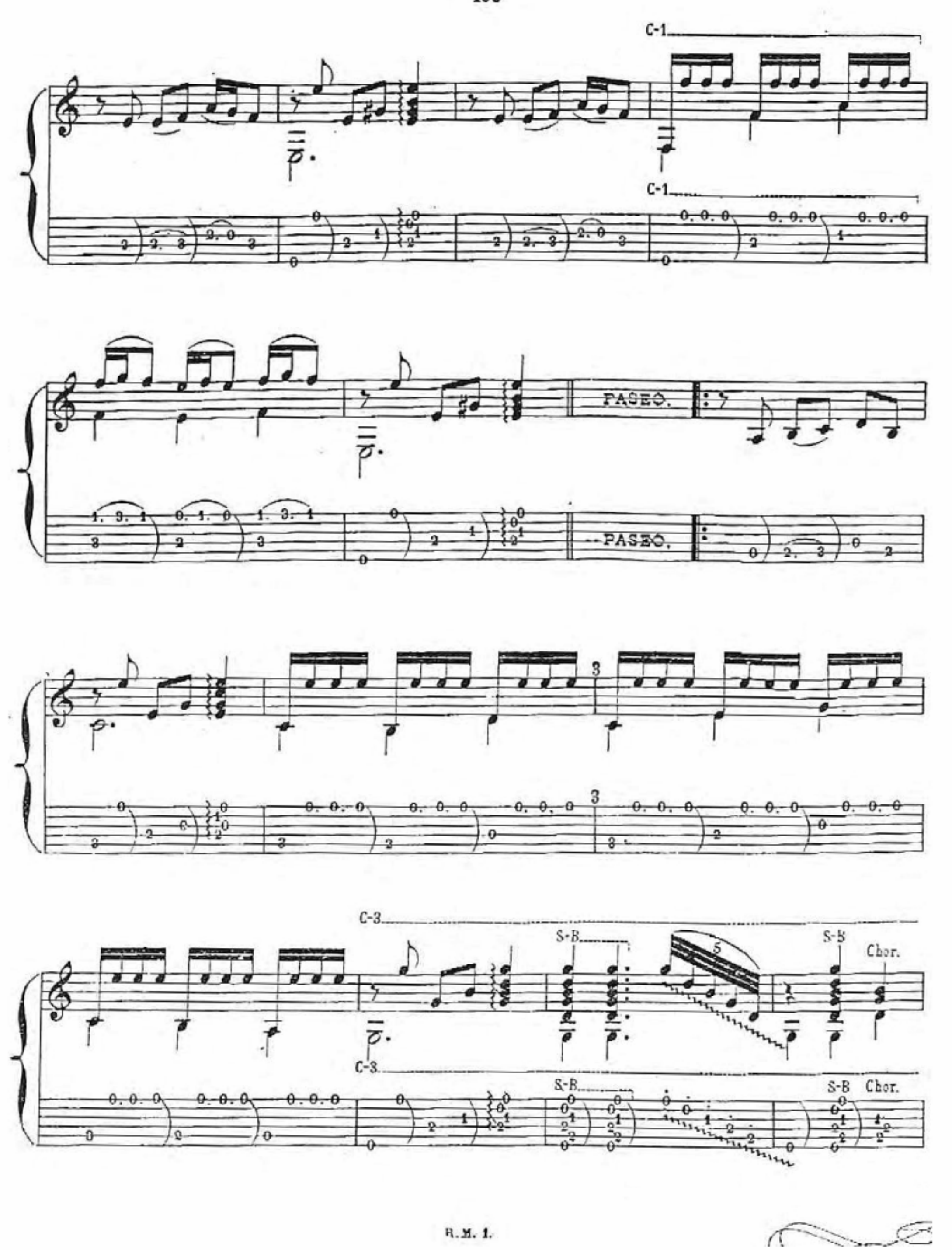
S-B

Chor.





C-1
C-3
C-1
C-1
C-3
C-1
Fin-Introducción.
POLO Y MACHO.
PASEO.
Fin-Introducción.
POLO Y MACHO.
PASEO.


C-1
C-1
PASEO.
PASEO.
3
3
C-3
C-3
S-B
S-B
5
S-B
Chor.
S-B
Chor.

C-1

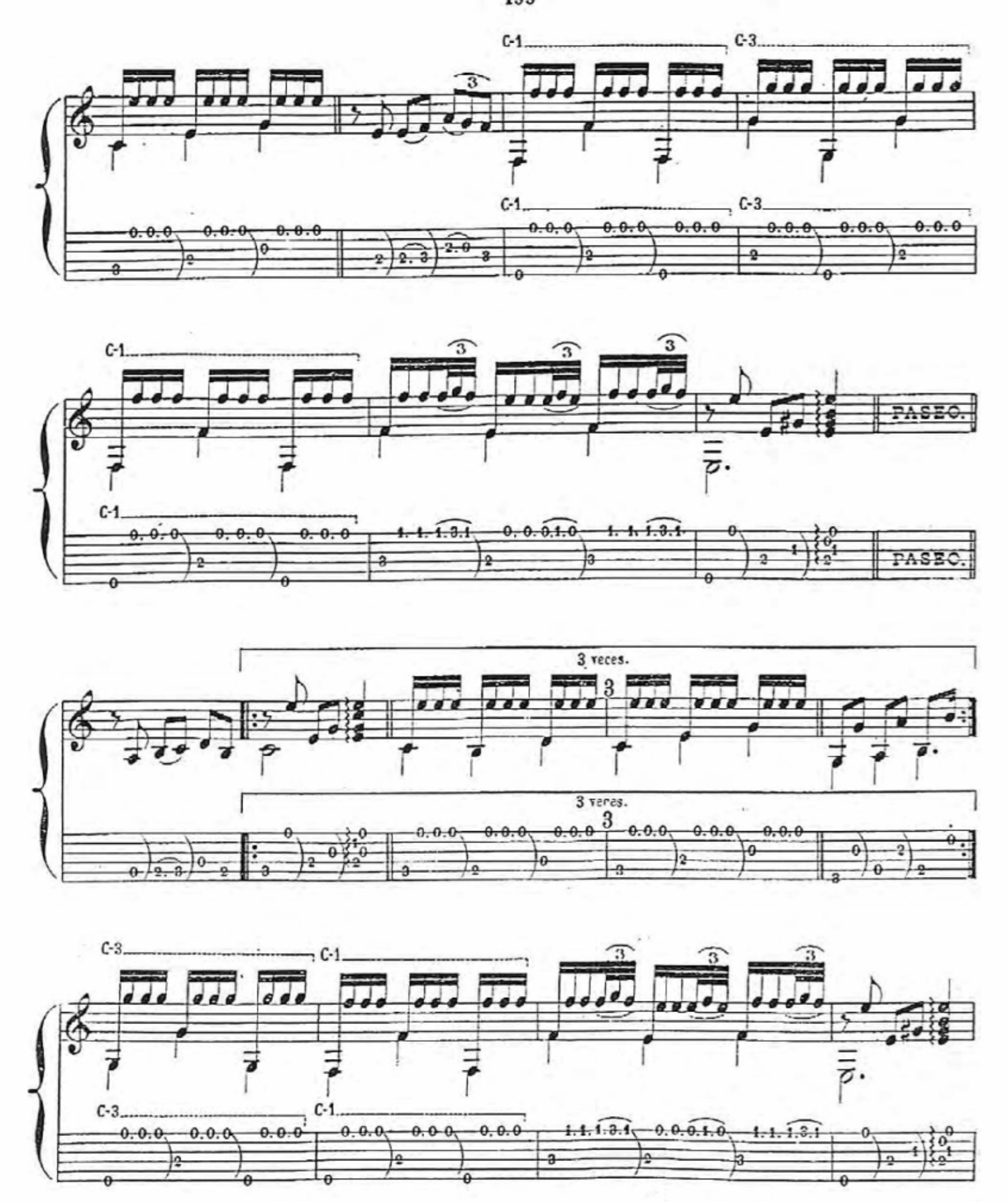
C-1

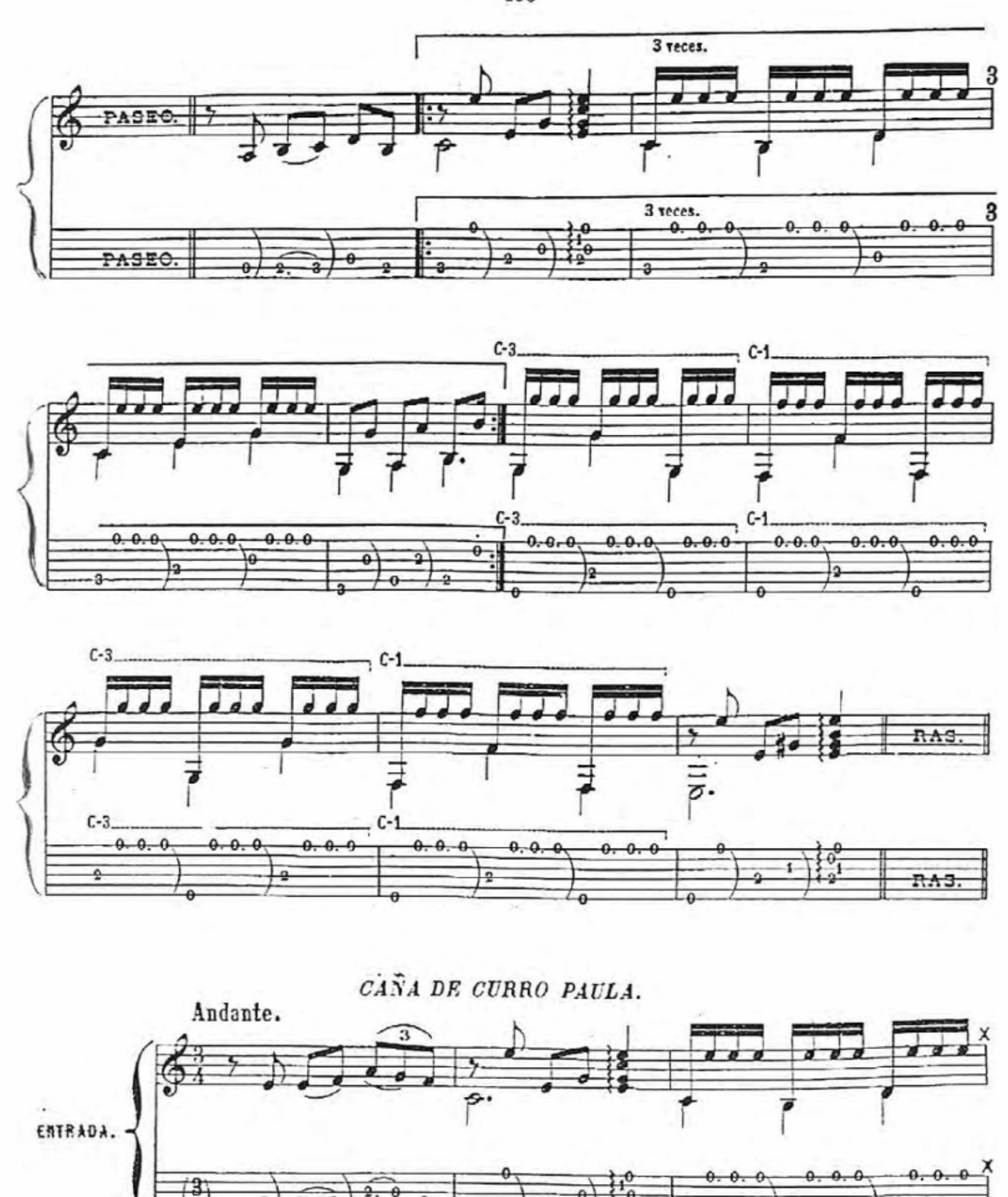
PASEO.

PASEO.

POLO–TOBALO.




C-1
C-3
PASEO.
3 veces.

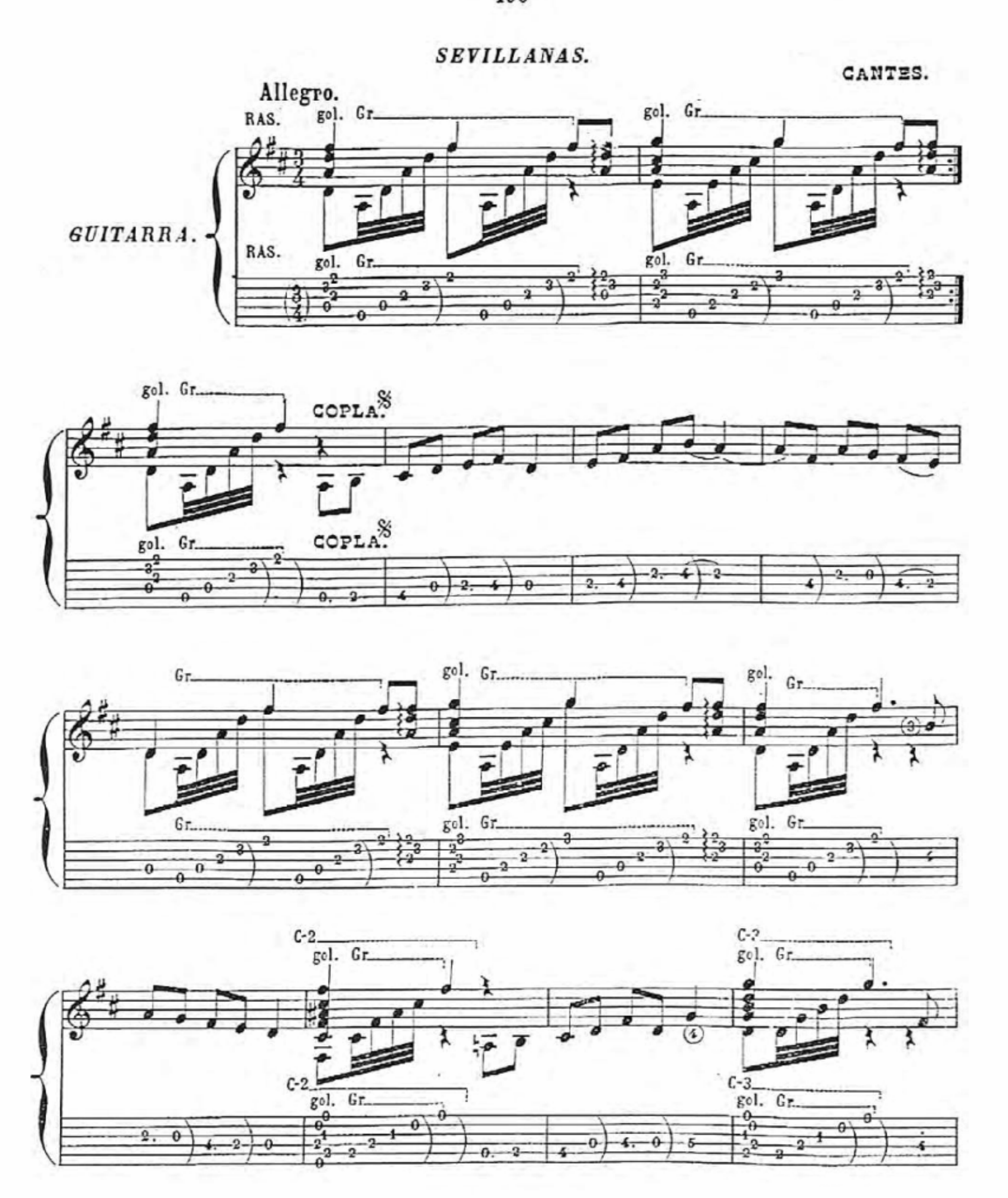

PASEO.
3 veces.
PASEO.
3 veces.
C-3
C-1
C-3
C-1
C-3
C-1
C-3
C-1
RAS.
RAS.
CAÑA DE CURRO PAULA.
Andante.
ENTRADA.

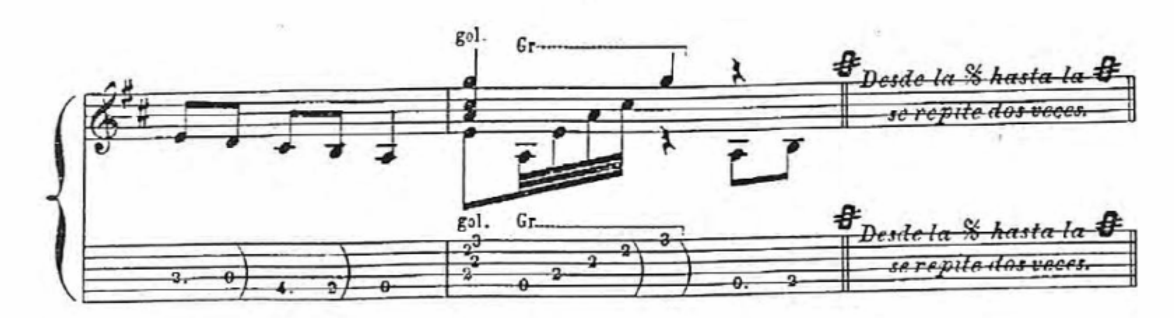

C-1
C-1
Fin de la entrada.
PASEO.
Fin de la entrada.
PASEO.


C-3
S-B.
Chor.
C-1
PASEO

SEVILLANAS.

CANTES.





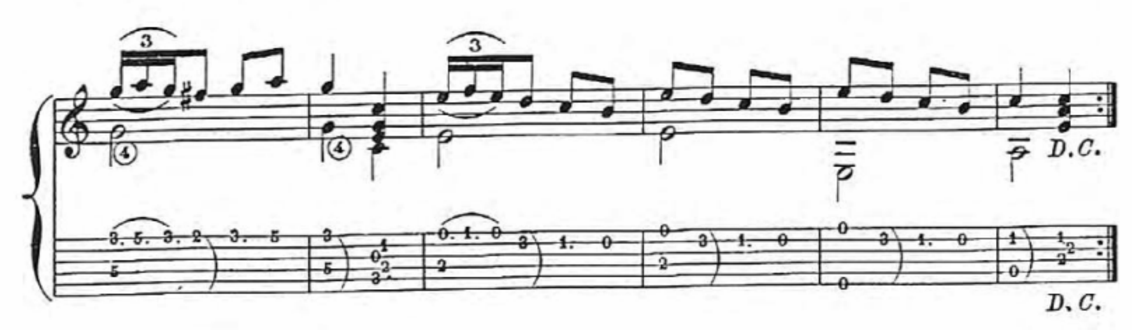


BAILETE INGLES.

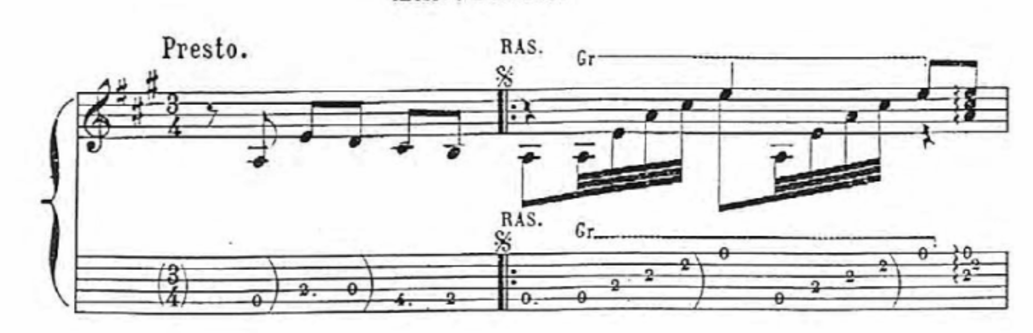


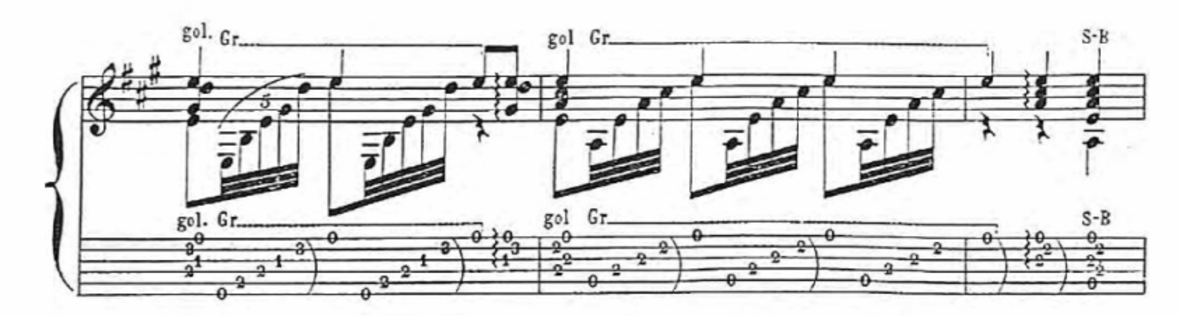




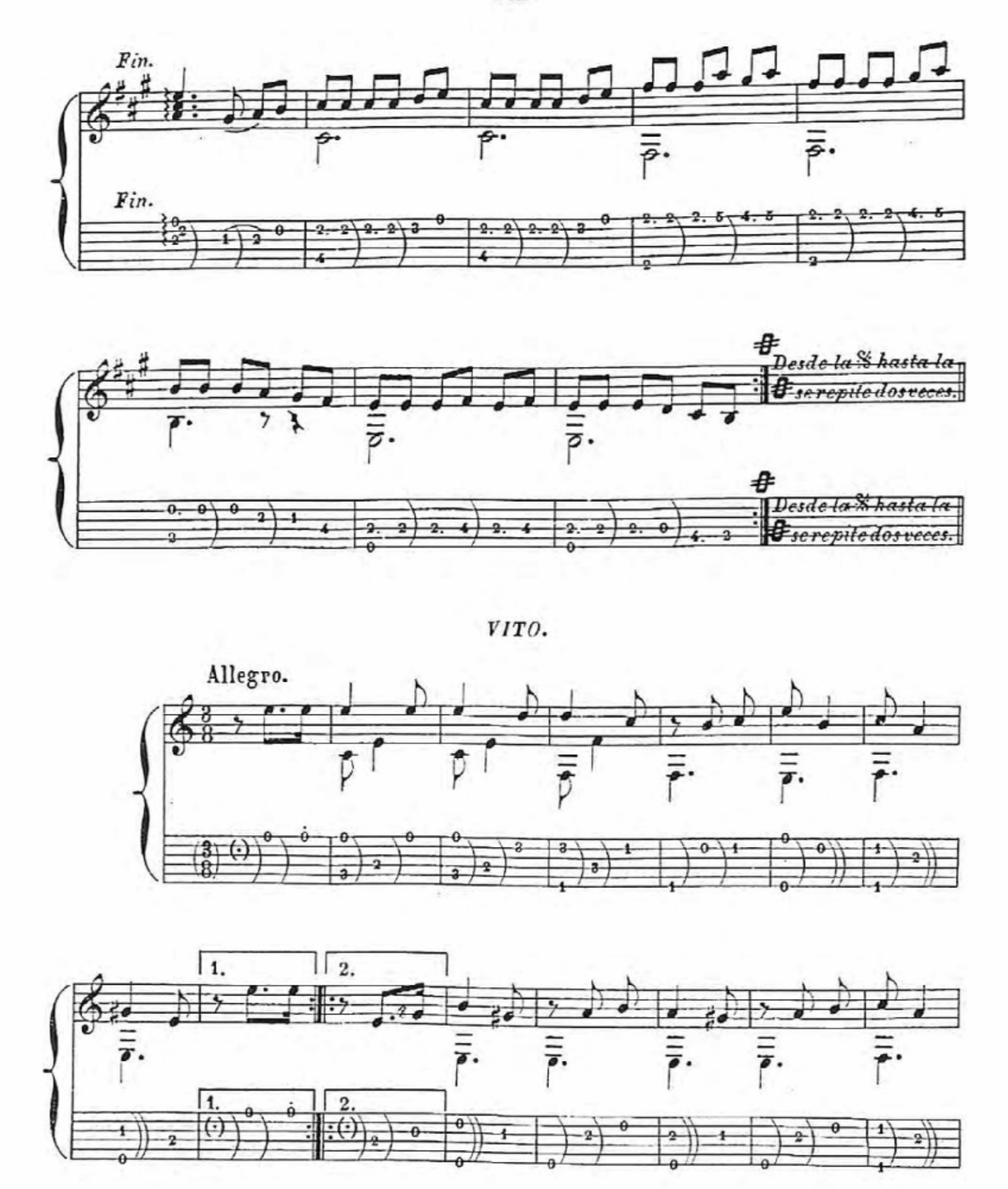


MANCHEGAS.





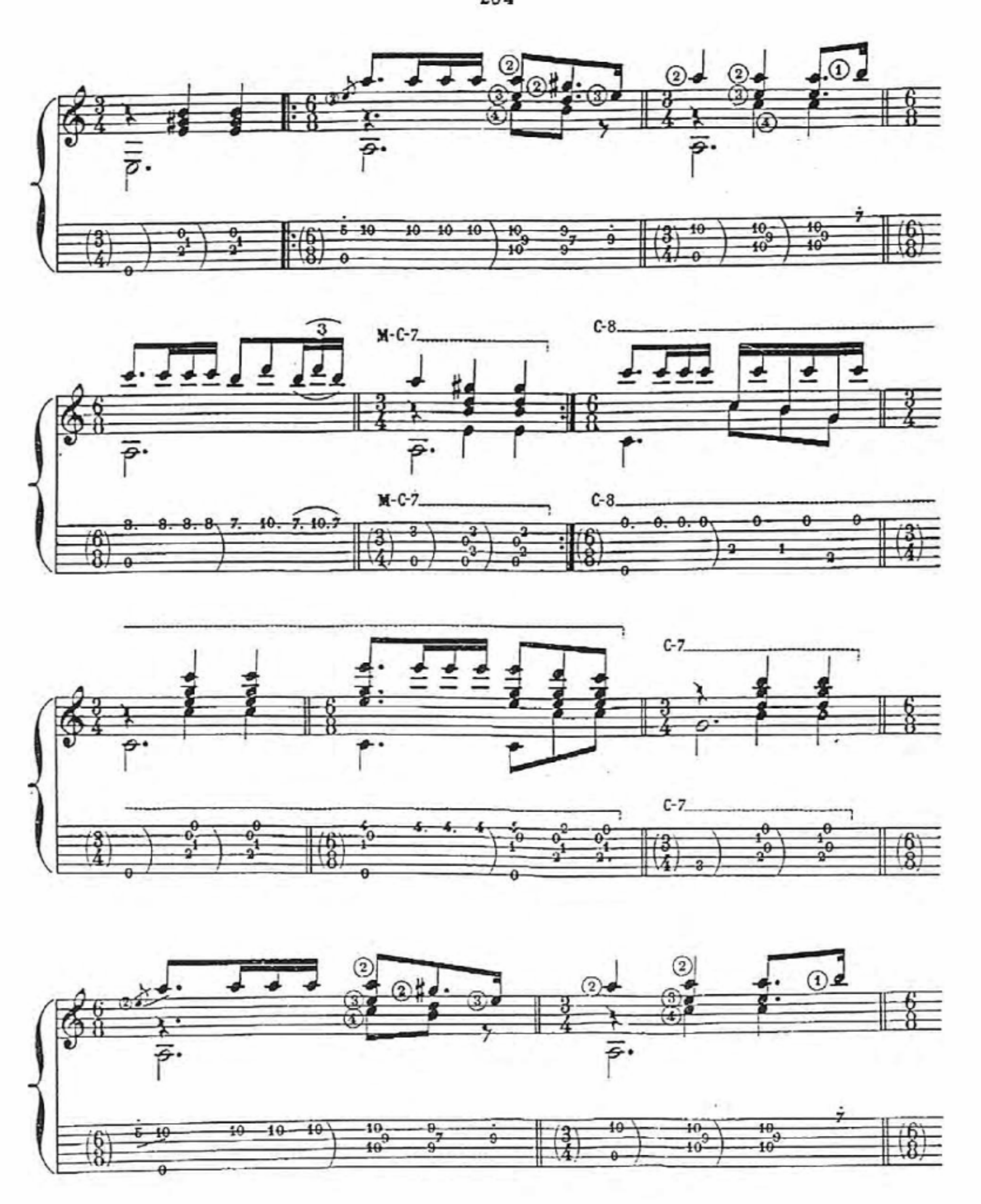


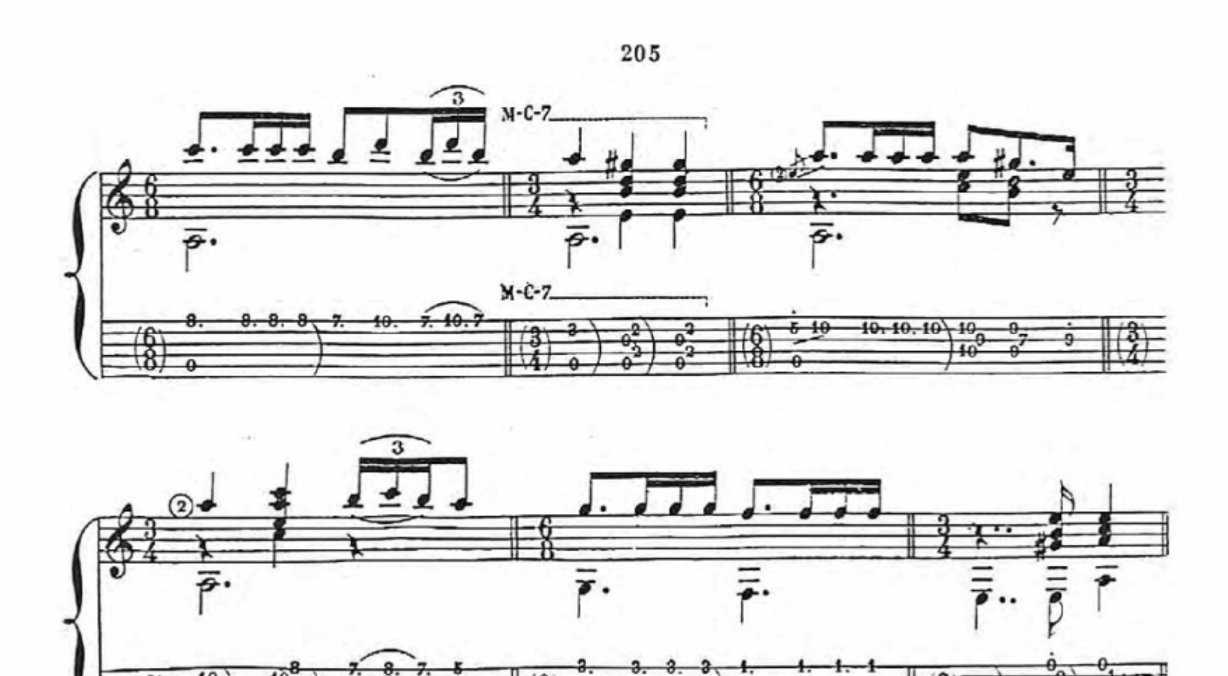

Fin.
Fin.
Desde la 𝄋 hasta la
se repite dos veces.
Desde la 𝄋 hasta la
se repite dos veces.
VITO.
Allegro.
1.
2.
1.
2.



PETENERA.




M-C-7
C-8
C-7



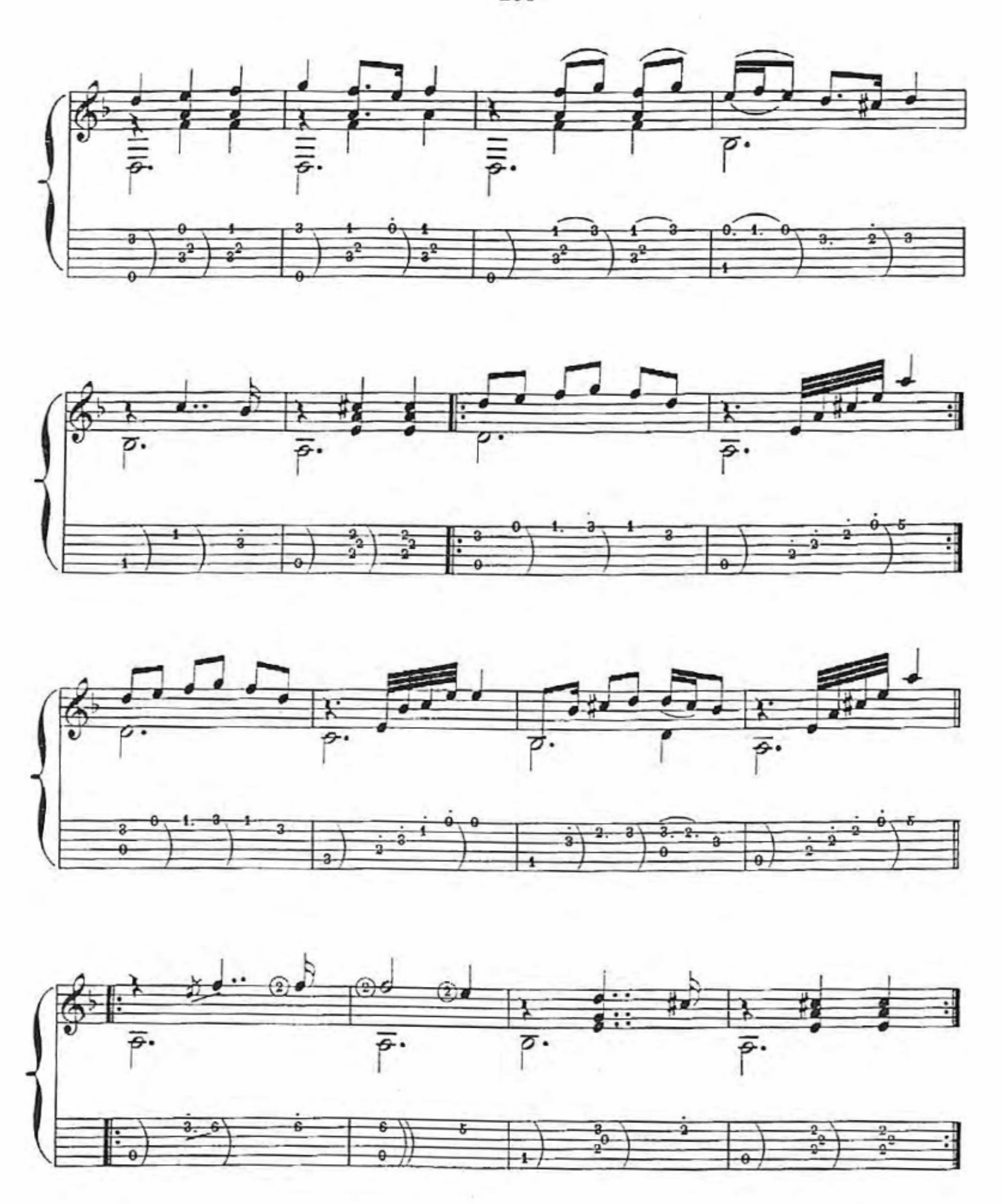
SOLEA DE ARCAS.

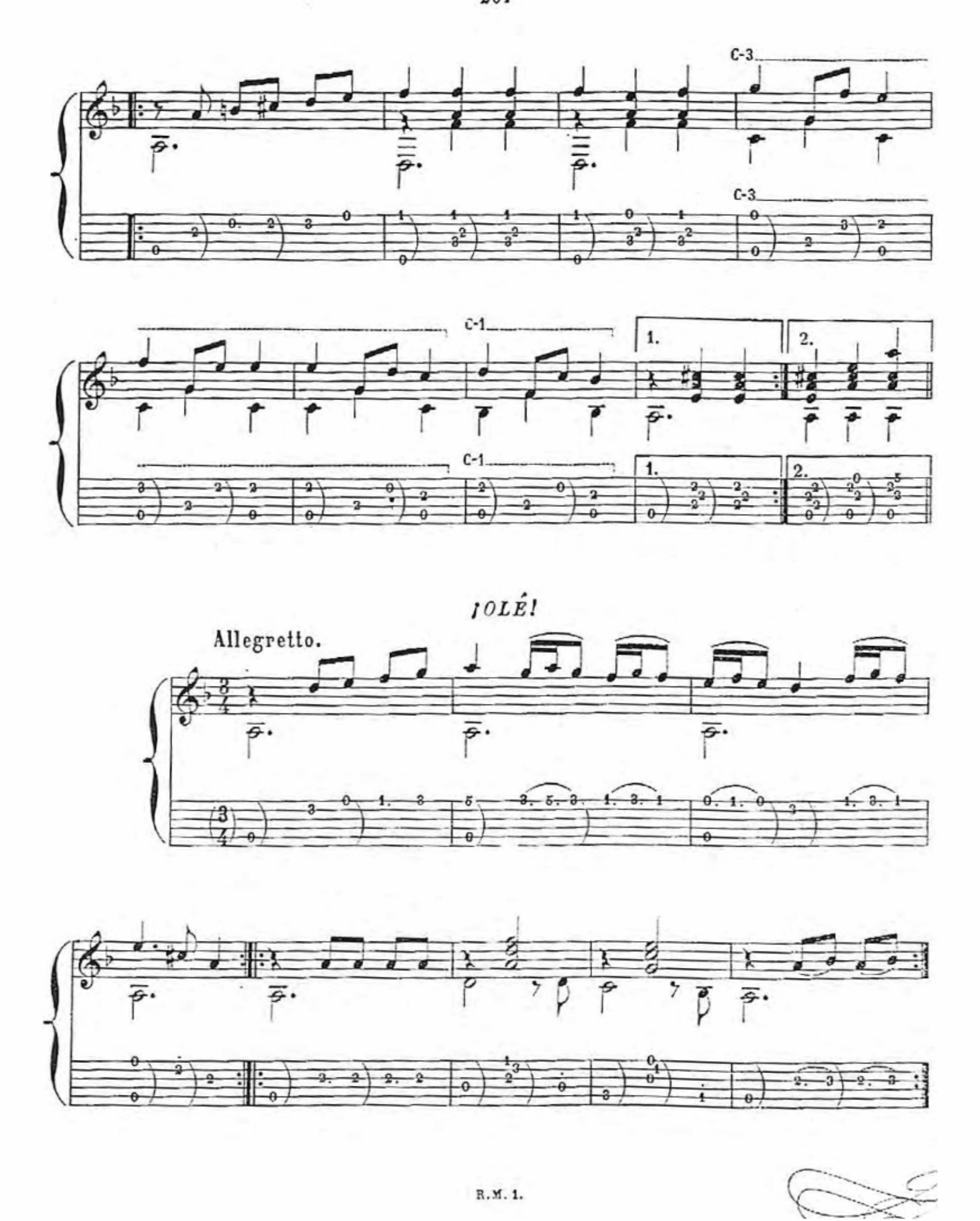
Andantino.



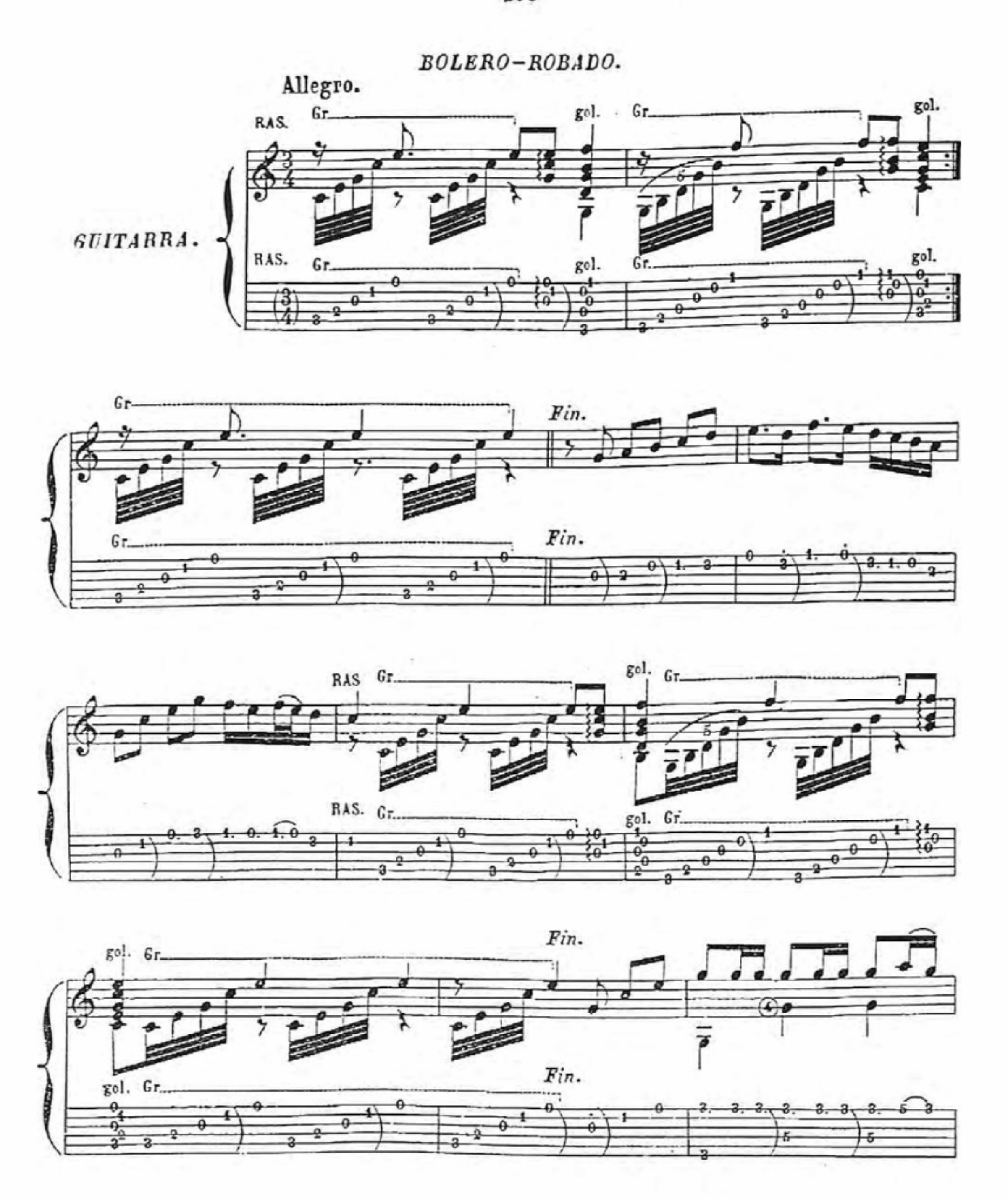


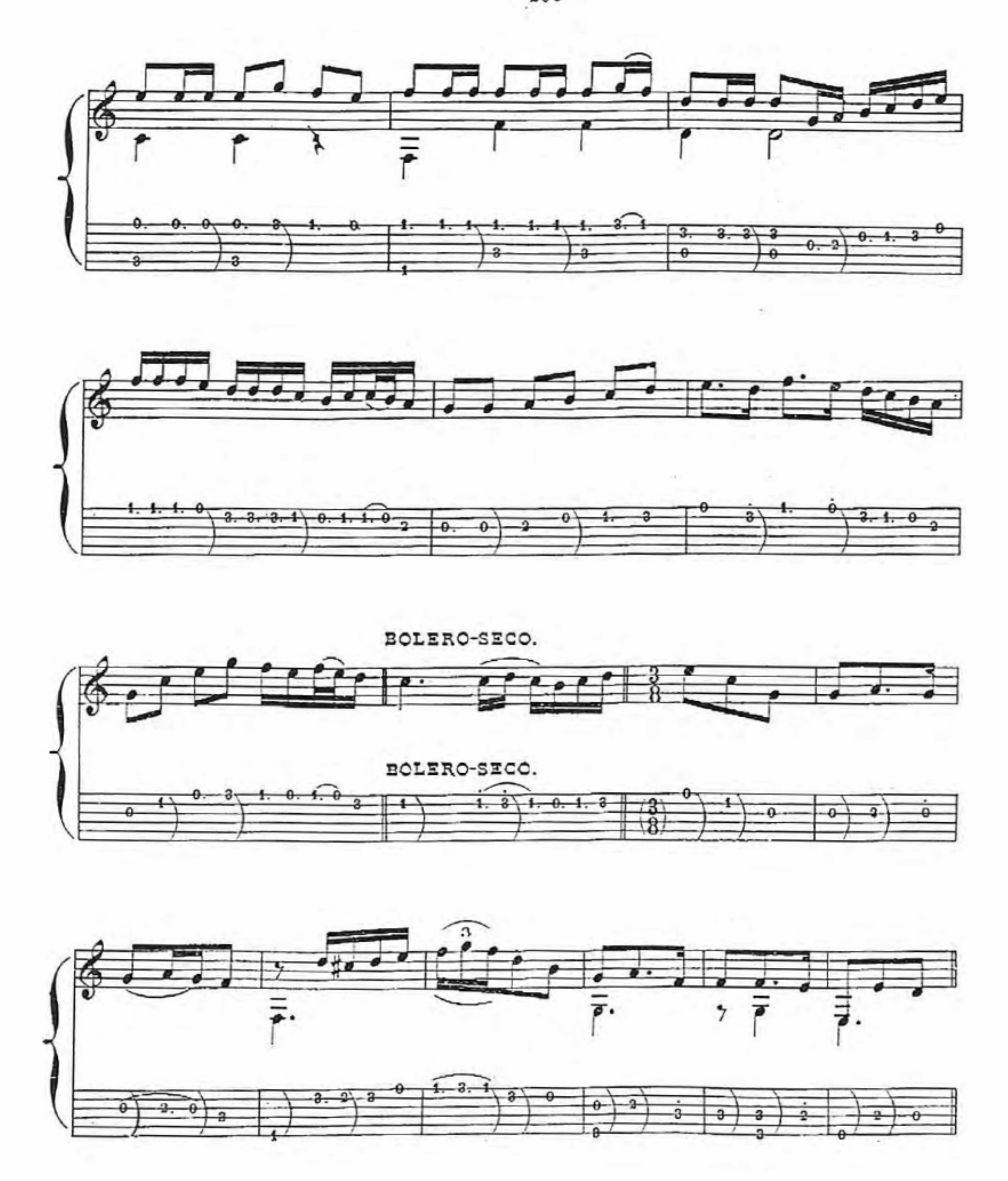


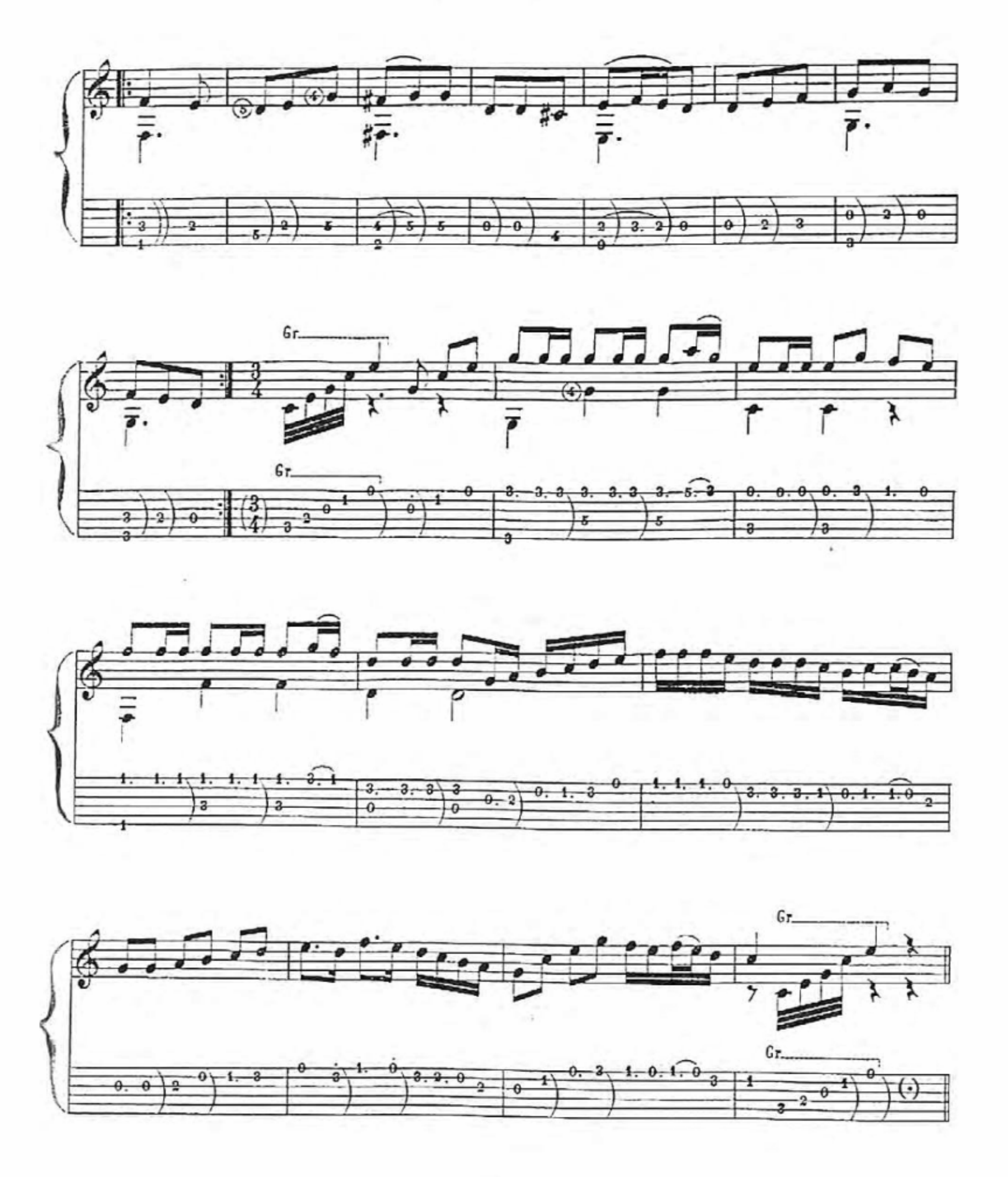



C-3
C-3
C-1
1.
2.
C-1
1.
2.
¡OLÉ!
Allegretto.

BOLERO-ROBADO.




BOLERO-SECO.
BOLERO-SECO.


Gr.
Gr.
Gr.
Gr.

PANADEROS.




M-C-2
M-C-2
RAS.
gol.
S-B
gol.
S-B
Fin.
RAS.


RAS
RAS
gol.
S-B
gol.
S-B


RAS.
gol.
S·B
M·C·9



Exíjase al comprar este método un vale que dará derecho para cuatro consultas con el autor en la admon, Moratin 7. Madrid.